

ЧЕЛОВЕК В МИРЕ КУЛЬТУРЫ: проблемы науки и образования

XIV Колосницынские чтения



Материалы Международной научной конференции

26–27 апреля 2019 г.

Екатеринбург

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования
«Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»
Уральский гуманитарный институт
Кафедра культурологии и социально-культурной деятельности
Уральское отделение Российского научно-образовательного культурологического общества

Человек в мире культуры: проблемы науки и образования

XIV Колосницынские чтения

Материалы Международной научной конференции

26–27 апреля 2019 г.
Екатеринбург

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2019

УДК 008(063)

ББК Ч110я43

Ч 391

Редакционная коллегия:

О. Л. Девятова, М. В. Капкан, Т. А. Кемерова, Н. Б. Кириллова (отв. ред.), Л. С. Лихачева,
И. Я. Мурзина, Е. И. Рабинович

Человек в мире культуры: проблемы науки и образования (XIV Колосниц
Ч 391 цынские чтения) : материалы Международной научной конференции, 26–27 апреля
2019 г., Екатеринбург / под ред. Н. Б. Кирилловой и др. – Екатеринбург : Изд-во Урал-
ун-та, 2019. – 368 с.

ISBN 978-5-7996-2689-1

Материалы конференции включают подходы к исследованию культуры как в историческом ракурсе, так и современные практики. Основные научные проблемы конференции – новые горизонты культурологического знания, трансформация ценностей культуры в информационную эпоху, диалог и полилог культур: история и современность, новые формы социально-культурной деятельности, образование в эпоху социокультурной модернизации, культурное пространство современного города.

География конференции впечатляет – это Россия, Беларусь, Венгрия, Казахстан, Китай, Колумбия и Мексика.

Адресовано специалистам в сфере культурологии и искусствоведения, социологии и философии культуры, практикам социально-культурной деятельности, а также широкому кругу читателей.

УДК 008(063)

ББК Ч110я43

ISBN 978-5-7996-2689-1

© Уральский федеральный университет, 2019

© Уральское отделение НОКО, 2019

CONTENTS

Раздел 1. Новые горизонты культурологического знания

<i>Астахов О. Ю.</i> Субъектное содержание культурологического знания	9
<i>Горобец Л. А.</i> Опыт типологизации культуры в контексте ее темпорологии	12
<i>Гранин Д. В.</i> Проблема субъективности в критериях объективности культурологического исследования	16
<i>Гудова Ю. В.</i> Понятия «культурный империализм» и «имперскость»	20
<i>Дроздова А. В.</i> Этика цифровой коммуникации, или Новые сценарии обретения собственного голоса	24
<i>Жилина В. А.</i> Межкультурные коммуникации в культурологическом измерении	28
<i>Зайцев П. Л.</i> Метис в мире культуры: Гюстав Лебон и Афанасий Прокопьевич Щапов.	32
<i>Зубанова Л. Б., Синецкий С. Б.</i> Результативность культурной политики: стратегические ориентиры и социологические показатели	36
<i>Мандрыгина Н. С.</i> Философско-культурологическое осмысление концепции кибернетического бессмертия	40
<i>Некрасов С. Н.</i> Утопия как родовой проект человечества и необходимость идеологии	43
<i>Оводова С. Н.</i> Человек в мире транзитной культуры: влияние деколониального поворота на трактовку понятия идентичности.	47
<i>Ростовская Т. К., Калиев Т. Б.</i> Традиционные ценности в новых исторических условиях.	51

Раздел 2. Трансформация ценностей культуры в информационную эпоху

<i>Головнев И. А., Головнева Е. В.</i> Визуальные репрезентации этнокультурных сообществ Севера в этнографическом кино: исторический и современный ракурс.	54
<i>Гомес К.-Дж.</i> Оскорбленность искусством как политическая стратегия	59
<i>Данилова А. Н.</i> Мифотворческие аспекты в современной экранной культуре	62
<i>Кириллова Н. Б.</i> Человек и миф в медиапространстве: к вопросу об экологии культуры.	67
<i>Кленов Е. К.</i> Массовое и авторское кино на современном российском кинорынке: проблема приоритета	72
<i>Корючкина П. С.</i> Медиакультура как фактор репрезентации этнических традиций	75
<i>Джазовые элементы в современной массовой культуре</i>	78
<i>Мясникова М. А., Трухина А. В.</i> Изображение человека медийной эпохи на документальном экране: методы и приемы.	82
<i>Шеломенцева П. Д., Нимакова Н. О.</i> Основные тенденции в современном сценическом творчестве: методы и приемы	87
<i>Пичуева А. А.</i> Применение медиатехнологий в современном танце	91
<i>Седова Л. Д.</i> Социокультурные функции комиксов: кросс-культурный анализ.	95
<i>Султанов М. С.</i> Трансформация юмора в современной медиасреде: социокультурные особенности.	99

Сумин Л. Г. Трансформация жанра психологического триллера в условиях современной массовой культуры.	104
Мэнтин Тао. Семантический анализ концептов жизни и смерти в фильме «Время первых»	107
Темлякова А. С. Кинореальность и экранная культура	110
Шумихина Л. А. «Массовизация» человека как проблема утраты духовного ориентира культурой информационной эпохи.	113

Раздел 3. Диалог и полилог культур: история и современность

Архенес Герреро Хименес. Визуальная культура глобализма и кризис национальной идентичности.	118
Белтран Хименес К. Д. Использование стереотипов в средствах массовой информации. . .	121
Баленко Т. В. «Отроком осквернение и девам растление»: Эрос и празднование Ивана Купалы в родноверии	124
Вильянуэва Э. Л. Традиционные культуры Латинской Америки: проблемы выживания в современном мире	128
Гурина В. С. Проблемы звукозаписи и живой музыки в статьях Леона Ботстайна	132
Гюлмамедова Э. П. Образ вина в грузинском фольклоре	135
Девятова О. Л. Юлий Энгель о Чайковском в зеркале русской музыкальной критики Серебряного века	139
Долгошеина А. А. Игрушка как элемент культурного кода: перспективы кросс-культурного анализа	144
Казакова Е. А. К определению понятия «диалог»: история и современная социально-гуманитарная рефлексия	147
Каменская Е. В. Деятельность советских обществ дружбы и развитие культурного сотрудничества СССР и Ирана в 1960–1970-е гг.	151
Капкан М. В., Лихачева Л. С. Культура внешности как элемент детской модели культурности в советской России (1934–1939).	155
Клинова М. А. «Культурный» отдых советского человека: по материалам фотографий в отечественных СМИ послевоенного периода	162
Ян Лю. Представление о счастье в художественных текстах культуры Китая и России XIX века.	166
Романова Л. В. Диалог культур в музыкальном творчестве: опыт типологии	170
Кириллов А. Д., Сунь Янань. Урал – Китай в XXI веке: реалии взаимодействия в сфере культуры и образования	175
Тетушкин Д. Н. Образ «Стиляги» в массовом сознании советских граждан	179
Чаплюк Т. А. Миннеаполисский фанк как мультикультурное явление	183
Чевардин А. В. Лидеры польской общины на Среднем Урале в годы Второй мировой войны: проблемы социокультурной адаптации	187

Раздел 4. НОВЫЕ ФОРМЫ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

<i>Андреева Ю. А.</i> Творческий кластер в культурном пространстве современного мегаполиса	191
<i>Белова Л. И.</i> Петр Иванович Кулешов – «Звезда» челябинской театральной сцены 1960–1970 гг.	195
<i>Добрейцина Л. Е.</i> Культура на периферии: проблемы и возможности	199
<i>Жилина Е. А.</i> Фестиваль буктрейлеров как новая форма медиакommunikации	204
<i>Кизюн Е. В.</i> DIY-сообщества как форма культуры соучастия.	207
<i>Коршунова А. В.</i> Общественный бал как форма социально-культурной деятельности.	211
<i>Ладыгина Т. А.</i> Историческая эстафета как форма современной музейной практики.	215
<i>Лантева В. И.</i> На грани мейл-арта и «книги художника»	218
<i>Ляпустина П. А.</i> Между спектаклем и выставкой: «Демоны Врубеля» на фестивале камерных и моноспектаклей «Он. Она. Они.»	222
<i>Михаревич Ю. В.</i> Творчество Тимофея Ради в контексте световой культуры Екатеринбурга	225
<i>Немченко Л. М.</i> Постдраматический спектакль: семантика и прагматика: (на материале спектакля «Шпаликов» театральной платформы «Ельцин-центра» «В центре»)	228
<i>Смоленцев К. Н.</i> «Пользовательская» музыкальная интернет-журналистика на площадке социальных сетей	231
<i>Степанцов А. И.</i> Потенциал сельского культурного досуга Беларуси	235
<i>Суханина Н. И.</i> Художественные инклюзивные практики	238

Раздел 5. Образование в условиях социокультурной модернизации

<i>Березина А. В., Кережи А.</i> Проблема этнокультурной идентичности в контексте современного образования: (на примере марийцев Урала)	243
<i>Быстрова Т. Ю., Токарская Л. В.</i> Физическая и дополненная реальность как элементы визуальной культуры:	247
<i>Воробьева М. В., Рабинович Е. И.</i> Свобода, равенство и никакого панибратства: из опыта применения методик либерального образования	250
<i>Дудина М. М., Вдовина Т. Ю.</i> Новые формы обучения в хореографическом образовании в современных социально-культурных условиях	255
<i>Зайцева И. А.</i> Социокультурный проект как инновационная форма профессиональной подготовки будущих культурологов	258
<i>Иванова М. В.</i> Актуальность формирования межкультурной компетентности школьников: (кейс г. Екатеринбурга)	262
<i>Казакова С. В.</i> Освоение звуковой среды младшими школьниками как условие приобщения к культуре	266
<i>Калюжная Е. Г., Рабинович В. С.</i> Роль учебных дисциплин культурологической направленности в профессиональном образовании в области коммуникаций.	270
<i>Киселева А. В.</i> О роли экологического образования в развитии комфортной среды городов	275

<i>Медведев В. А.</i> К вопросу о соотношении функционально различных видов деятельности прикладного этика.	278
<i>Мережников А. Н.</i> Цифровое моделирование как важная проблема в обучении ювелиров-проектировщиков.	281
<i>Мурзина И. Я.</i> Задачи культурологического образования в условиях отечественной социокультурной модернизации.	284
<i>Почтарева Е. Ю.</i> Социокультурные контексты самодетерминации педагога.	289
<i>Симбирцева Н. А.</i> Культурологическая интерпретация: от метода к методике.	293
<i>Эйнгорн Н. К.</i> Культурная память и культура памяти в современных музейных практиках.	298
<i>Яхно О. Н., Кардапольцева В. Н.</i> Новые формы воспитания и образования в условиях социокультурной модернизации начала XX века.	301

Раздел 6. Культурное пространство современного мегаполиса

<i>Бердюгина Е. Б.</i> Утраченный символ города как новое «место памяти»: опыт Екатеринбурга 2018–2019 гг.	305
<i>Бобрихин А. А.</i> Репрезентация памяти в выставках музея наивного искусства.	309
<i>Будрина Л. А.</i> Мода на малахит, малахит в моде.	313
<i>Веселкова Е. А.</i> Взаимодействие театра и музея.	316
<i>Галеева Т. А., Платонова П. Р.</i> Методы исследования пространства города в современном искусстве: (из опыта художника Владимира Селезнёва)	319
<i>Говорухина А. А., Рожкова П. А.</i> К проблеме формирования единого культурно-информационного пространства Екатеринбурга.	323
<i>Золотарева Л. Р.</i> Архитектурное пространство города как система ценностей: (на примере Караганды).	327
<i>Иванова В. С.</i> Опыт использования культуры участия: (на примере деятельности музеев Екатеринбурга)	330
<i>Кемерова Т. А.</i> Культурная среда современного мегаполиса: критерии оценки уровня комфорта.	332
<i>Лисовец И. М.</i> Современное искусство в культурном пространстве мегаполиса.	336
<i>Мальшиева М. С.</i> Возможности дизайна в активизации контакта посетителя с музейной экспозицией.	340
<i>Мезенова С. П.</i> Реновация промышленного объекта как уникального культурно-социального ресурса для продвижения территории: (на примере Арамилевского городского округа)	343
<i>Попкова Г. О., Шиленко О. Р.</i> Детский музей в культурном пространстве современного мегаполиса.	346
<i>Санникова Т. О.</i> Культурная память и деятельность музея истории: (на примере города-курорта Сочи)	349
<i>Фоминых О. Б.</i> Фотография как форма культурной памяти в современном музейном пространстве.	352
<i>Чеботарев А. М., Романова Е. Е.</i> Первые опыты организации объемно-пространственной структуры музея в России.	355
Сведения об авторах.	359

Раздел 1

НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

УДК 008:165.81+008:165.3

О. Ю. Астахов

СУБЪЕКТНОЕ СОДЕРЖАНИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению субъектных характеристик культуры, дополняющих ее объектное содержание. Значимость актуализации субъектного содержания культурологического знания диктуется необходимостью преодоления одномерного взгляда на культуру. Поэтому важным является осознание ее двойственности в аспекте адъективных и субстантивных характеристик, диктующих связь субъектного и объектного содержания культуры.

Ключевые слова: социально-научная культурология, гуманитарная культурология, субъектное содержание культуры, объектное содержание культуры.

Astakhov O. Yu.

SUBJECT CONTENT OF CULTUROLOGICAL KNOWLEDGE

Abstract. The article considers the issues of subject characteristics of culture supplementing its object content. The author notes that importance of implementing subject content of cultural knowledge is dictated by necessity for overcoming a one-dimensional consideration of culture. Therefore the author proves the importance of realizing its duality in the aspect of adjectival and the substantive characteristics dictating communication between subject and object content of culture.

Keywords: social and scientific cultural study, humanitarian cultural study, subject content of culture, object content of culture.

Определение значимых характеристик культурологического знания актуализируется современным положением проекта культурологии как самостоятельной науки, требующей развития в синтезе аспектов рассмотрения ее субъектного и объектного содержания. Выявляя специфику этих аспектов, В. А. Луков отмечает: «Если объектная культурология имеет в качестве научного объекта мировую культуру как таковую, то субъектная культурология – культурные тезаурусы, то есть ту часть мировой культуры, которая, во-первых, стала по каким-то причинам известна субъекту (отдельному человеку или социальной общности), во-вторых, освоена и творчески переработана

им в процессе социального конструирования реальности и, в-третьих, может быть актуализирована им в необходимый момент» [1, с. 73]. Развивая идею тезаурусного подхода к рассмотрению культуры, В. А. Луков фиксирует значимость субъектной культурологии, которая не должна отменять объектную культурологию, а в совокупности они должны создавать объемное видение культуры. Автор отмечает: «Объектная культурология стремится ответить на вопрос «Как было на самом деле?», в то время как субъектная культурология отвечает на вопрос «Как это отразилось в тезаурусах?». То есть как осуществляется взаимосвязь человека и культуры?

Однако в современных практиках культурологических исследований доминирует объектный анализ изучаемых явлений, предполагающий проведение социально-теоретических обобщений с целью выявления их устойчивых смыслов и значений. Во многом это связано с выделением ведущих культурологических школ, базирующихся на объектном рассмотрении культуры, эволюционистской, сравнительно-исторической, социологической, натуралистической, символистской и т. д. Поэтому социально-научная культурология признается в качестве доминирующего направления, что подтверждается соответствующим набором регламентирующих документов – госстандартом, номенклатурой специальностей и т. д. Ориентируясь на социально-обобщенное содержание культурологии, А. Я. Флиер считает ее «наукой о *ценностно детерминированных основаниях социальной консолидации людей и способах осуществления коллективного характера их жизнедеятельности, о социокультурной необходимости познания и упорядочивания окружающего материального и информационного мира, а также о методах воспроизводства общества как социально устойчивой и культурно специфичной общности*» [2, с. 37]. Таким образом, автор ограничивает определение культурологического знания ее социально-регулятивным содержанием, направленным на понимание общих закономерностей организации культуры как целостного образования. В этом ключе внимание акцентируется на открытие объектных характеристик культуры, выражающихся в установлении ее функциональных механизмов воспроизводства.

Безусловно, такой взгляд на культуру оправдывается в связи с необходимостью решения практических задач в условиях современности, когда прикладной аспект исследований выступает критерием значимости и результативности научных разработок. Но подобное положение дел приводит к кризисному состоянию фундаментальных наук, требующих реализации долгосрочных проектов, что вызывает раздражение в управленческих кругах, ориентированных на решение проблем «здесь и сейчас» [3].

Однако в культурологии одновременно ставятся проблемы актуализации бытия человека в мире. В связи с этим А. С. Запесоцкий, А. П. Марков обращаются к характеристике культурологической парадигмы, ориентированной на выявление онтологического содержания культуры, понимание которой сопровождается не только интеллектуальными усилиями, но и фактом ее проживания во всей целостности проявления

мира человеческой субъективности. Поэтому методы культурологии не ограничиваются построением теоретических конструкций, а ориентированы на воссоздание феноменов культуры в их онтологической полноте и целостности, что актуализирует «участное сознание» (М. М. Бахтин) [4].

Значимость актуализации субъектного содержания культурологического знания диктуется необходимостью преодоления одномерного взгляда на культуру. Поэтому важным является осознание ее двойственности, которая проявляется, с одной стороны, в поисках и открытиях новых идей, формирующих ценностные ориентиры развития культуры, что предполагает преодоление устойчивых и привычных форм культуры, обнаруживающее значимость субъектного знания, характеризующееся уникальным и неповторимым содержанием, с другой – в формировании устойчивого пространства культуры, обеспечивающего актуализацию кумулятивного содержания через обращение к всеобъемлющим универсальным смыслам, обнаруживающим причастность человека к целому.

В этом взаимодействии сторон формируется потенциальный принцип действия культуры, выраженный в установлении связи адъективных (от лат. *adjectio* – присоединение) и субстантивных (от лат. *substantia* – подлежащее, лежащее в основе) характеристик культуры, соответствующих действительному согласованию динамики индивидуального жизненного опыта, формирующего субъектное содержание культуры, и устойчивого образования самодостаточных сущностей, формирующих объектное содержание культуры.

Литература

1. Луков В. А. Культурология объектная и субъектная // Гуманитар. науки: теория и методология. 2008. № 1. С. 72–79.
2. Флиер А. Я. Культурология для культурологов : учеб. пособие. М. : Академ. проект, 2000. 496 с.
3. Астахов О. Ю. Проблемы развития гуманитар. и социально-научного направления культурологического знания // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. 2013. № 22-2. С. 105–108.
4. Запесоцкий А. С., Марков А. П. Становление культурологической парадигмы. СПб. : Изд-во СПбГУП, 2007. 56 с.

ОПЫТ ТИПОЛОГИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ЕЕ ТЕМПОРОЛОГИИ

Аннотация. В статье осуществлена попытка выделения культурных типов на основе доминирующего в общественном сознании той или иной эпохи восприятия времени. Анализ последовательной смены темпорологических типов культуры осуществлен с на основе диалектического метода.

Ключевые слова: типология культуры, темпорология, развитие культуры.

Gorobets L. A.

EXPERIENTIA TYPOLOGY CULTURAE IN CONTEXTU TEMPOROLOGY

Abstract. The article attempts to isolate cultural types on the basis of the time perception era that dominates in the public consciousness. The analysis of the successive change of the temporological types of culture was carried out with the involvement of the dialectical apparatus.

Keywords: typology of culture, temporology, cultural development.

Одной из актуальных проблем современной культурологии и гуманитарного знания в целом является проблема исторической типологизации, решение которой требует от исследователя обширных теоретических обобщений и определенной смелости. Время – фундаментальное измерение действительности процессуального аспекта бытия. Опыт его освоения человеком оказывает во многом определяющее влияние на всю совокупность культурных феноменов, выражаемых понятием второй, отличной от естественной, природы. Отношения между восприятием времени и характером культуры той или иной конкретной эпохи взаимосвязаны. Ниже приведены результаты принятой нами попытки типологизации культуры в контексте ее темпорологической мерности. Целью этого идеального эксперимента стали осмысление развития культуры как единой целостности, а также поиск предельно общих закономерностей процесса становления нашей второй природы.

Начальный этап осмысления человеком времени уходит в далекое прошлое. За истекший период было создано поразительно много его образов и понятий. Вместе с тем все они могут быть сведены всего к трем концептам, последовательно доминировавшим в общественном сознании.

Первым, господствовавшим на протяжении нескольких десятков тысяч лет, стал концепт, основанный на восприятии времени в качестве замкнутого цикла – извечно повторяющегося круговращения перемен. Несомненно, этот образ был подсказан человеку самой природой. Ее жизненные ритмы, повторяющиеся в коловращении звездных миров, сезонов, возрастов, стали основой циклических представлений о развитии. Круговая модель времени обеспечивала чрезвычайную устойчивость начальному, самому

продолжительному, цивилизационному укладу – первобытному, основанному на присваивающем хозяйстве родоплеменного, по своей структуре, общества.

Темпорологический тип мы называем **лимбическим**. Предложенное понятие вызывает целый ряд, уместных на наш взгляд, ассоциаций, передающих особенности названного типа. Среди них – кольцевидная форма, соответствующая характерному восприятию времени, отраженному в образе уробороса. Восходящее к латинскому (лат. *limbus*) значение рубежа или края между собственно природой и культурой с ее творцом – человеком разумным. И, наконец, лимбическая система организма. Представленная древнейшими структурами головного мозга, лежащими в основе психической деятельности человека, она ответственна за ряд специфических функций, в числе которых – наши эмоции и инстинкты. Господствующим в семиосфере культуры лимбического типа является образ. Однородная система образов формирует первичный миф с присущим ему синкретизмом естественного, социального и культурного.

Принято считать, что глобальные климатические изменения, рост численности населения и миграционные процессы инициировали неолитическую революцию, происходившую одновременно в нескольких регионах около десять тысяч лет назад. Это стало первой в истории коренной трансформацией человеческого существования, имевшей планетарное значение. Пришедшая на смену первобытной традиционная культура является продуктом аграрного хозяйства в условиях сословного общества. Восприятие времени, удерживая свою цикличность, оказывается непоправимо разомкнутым. Повсеместное распространение получают попытки преодоления этого качественно нового, и в первоначальный период крайне неуютного для человека, состояния. Анализируя значительный массив эмпирических данных, М. Элиаде пишет об «ужасе истории» и желании отменить или обесценить само время [1, с. 64]. Так, одно из самых ранних письменных свидетельств, принадлежащих шумерской цивилизации, повествует о ритуальном «возвращении к матери» и ежегодному возобновлению времени по новому кругу [2, с. 99].

Возникший разрыв переживался человеком крайне болезненно, как нечто противоестественное, его жизненный идеал оказывался в прошлом, о чем свидетельствовали широко распространенные представления о «золотом веке». В этих условиях развитие получает ретроградную ориентацию, а сама традиционная культура характеризуется консерватизмом и стремлением восстановить утраченное. На смену синхроничности приходит реконструирующая, буквально религиозная – восстанавливающая утраченную связность, идея развития. Определяющим для нее становится утверждение новизны через оправдание древностью.

Вместе с тем не менее важно то обстоятельство, что человек традиционной культуры уже живет в истории и живет историей. Другими словами, у него есть прошлое, настоящее и будущее в отличие от вечного настоящего мифа. Более того, человек начинает писать свою историю. Дошедшие до нас древнейшие династийные хроники Египта

и Ближнего Востока, Античного мира и Китая – зримое и во многом поучительное свидетельство произошедшего сдвига.

Моделью времени, характеризующей традиционную культуру, является волна. Подобно природе света она обладает темпорологической двойственностью. С одной стороны, время традиционной культуры демонстрирует свою цикличность, возводимую к космологическим представлениям и аграрному производству. С другой – оно проявляет линейные черты, сохраняя в своей памяти необратимые события и лица прошлого. Постепенно они обретают собственную ценность и власть, выступая в качестве нормативной доминанты общества и его культуры. Темпорологический тип этой культуры мы определяем как **индиктионный**. Этот тип культуры остается преобладающим на протяжении последних тысячелетий; в отличие от предыдущего периода отмечается заметное ускорение развития цивилизации.

Понятие «индиктион» (лат. *indictio*) одновременно связывает естественные циклы, аграрные работы и дискретную составляющую социальной организации. Вместо образа центральное место в семиосфере индиктионного типа культуры занимает символ, не просто связующий метафизическую реальность с видимым миром, но стирающий качественную границу между ними, представляющий их однородными по своей природе.

Решительный разрыв с традицией и переход к новой – векторной модели развития происходит в результате промышленной революции, значимость которой для всей цивилизации соразмерна первой – неолитической. В производительной деятельности начинают доминировать техногенные, а не копирующие природу, циклы. В результате происшедших перемен, традиционная культура уступает место инновационной, возникшей в условиях промышленного производства классового общества.

Временная модель, свойственная инновационной культуре, окончательно утрачивает свойства цикличности, траектория истории выпрямляется, приобретая векторную направленность. Человек осознает себя в качестве творца истории, а личностному фактору придается небывалое ранее значение. Прогресс торжествует над ретроспекцией, эволюционизм над традиционализмом, а либерализм культуры над ее консерватизмом. Современный уклад отмечен особым динамизмом, творческим потенциалом и сопутствующей им нестабильностью. Тип культуры, основанной на описанном выше восприятии времени, мы определяем как **эволюционный**; господствующие позиции в семиосфере приобретают знак с его значительным конструктивным потенциалом.

Эвристический потенциал предложенной нами концепции заключается, на наш взгляд, в возможности осмысления исторического развития, исходя из внутренних закономерностей динамики культуры, не сводимой к отдельным аспектам жизни общества. Помимо этого, она позволяет связать культурогенез с процессом самореализации человека.

Смена темпорологических типов культуры демонстрирует становление человека как исторического субъекта мирового масштаба. Объективная реальность первоначального естества находит в нем свое определение и опосредование; субъективируясь, она

опредмечивается в качестве второй природы, отождествляясь с ней. Результат этого взаимоотнождения – самоактуализация человека. Качественно различные этапы этого процесса нашли свое отражение в названных выше темпорологических типах.

Исходному лимбическому типу первобытного уклада противопоставляются индиктионный и эволюционный типы, суть моменты его противоположности. Другими словами, индиктионный и эволюционный типы, отрицая собственное первоначало, играют роль «своего иного» по отношению к лимбическому типу. Возвращаясь в собственное начало, они актуализировали поиск возможности биосферосовместимого развития человека, основанного на природоподобных технологиях. Успех в решении этой задачи приведет к коренной трансформации цивилизации и самого человека, не изменяя их сущностной основы, но через достижение полноты воплощения ее потенциала.

Литература

1. Элиаде М. Космос и история. М. : Прогресс. 1987. 312 с.
2. Емельянов В. В. Древний Шумер. Очерки культуры. СПб. : Петербург. востоковедение. 2001. 368 с.

УДК 008:001.8+165.3+165.81+141.82

Д. В. Гранин

ПРОБЛЕМА СУБЪЕКТИВНОСТИ В КРИТЕРИЯХ ОБЪЕКТИВНОСТИ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Аннотация. В статье рассматривается проблема достижения объективного результата в современном культурологическом исследовании. Определено, что в настоящее время данная проблема детерминирована размыванием основания научности гуманитарных исследований. На примере анализа концепции анализа культуры Г. В. Плеханова доказательно обосновано, что обращение к философской традиции обоснования научности гуманитарного знания может рассматриваться как один из вариантов решения современных проблем развития культурологического знания. Особое внимание уделено раскрытию рисков игнорирования роли субъективного фактора в исследовании культуры.

Ключевые слова: культура, субъективность, марксизм, объективность, идеология, ценность.

Granin D. V.

PROBLEM OF SUBJECTIVITY IN THE CRITERIA OF OBJECTIVITY OF CULTUROLOGICAL RESEARCH

Abstract. The article deals with the problem of achieving an objective result in modern cultural research. It is determined that at present this problem is determined by the blurring of the scientific basis of humanitarian research. On the example of the analysis of the concept of the analysis of culture G. V. Plekhanov it is proved that the appeal to philosophical tradition of substantiation of scientific character of humanitarian knowledge can be considered as one of variants of the solution of modern problems of development of cultural knowledge. Particular attention is paid to the disclosure of the risks of ignoring the role of the subjective factor in the study of culture.

Keywords: culture, subjectivity, Marxism, objectivity, ideology, value.

Искусство XXI века усугубляет противоречия в научном анализе и обыденном восприятии проблем прекрасного, что прежде всего сказывается на характере объективации творческой деятельности человека. «Смерть» субъекта, провозглашенная в философии постмодернизма, декларация жизни человека в виде фрагментов текстов, вариативность чтения которых исключительно субъективна и не имеет пределов, размывает границы прекрасного и безобразного. Как следствие, создается иллюзия отсутствия какого-либо единого основания в исследованиях культуры. Ситуация усугубляется тем, что сами формы эстетического усложняются, содержание искусства становится многосмысловым, соответственно, расширяется поле интерпретаций произведений искусства. Вследствие этого научный анализ отдельных институтов культуры настоятельно требует некоторой унификации для воспроизведения целостности изучаемых культурных феноменов. Однако сложившаяся со времен марксизма традиция в социальных и гуманитарных науках, когда материалистическое понимание истории в явной или неявной форме служит и основанием, и критерием научности исследований культуры в настоящее время требует критического переосмысления [1].

Прежде всего следует отметить, что в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса проблемы культуры в срезе искусства как особой сферы общества и в качестве специфичной деятельности человека специально не рассматриваются. Однако современная культурология не может ограничиться констатацией роли надстройки и ее зависимости от базиса. Кроме того, идеологизированность марксистской школы философии не может не иметь отрицательных последствий для научной рациональности [2]. Следовательно, само выстраивание отношения базиса и надстройки с необходимостью требует элиминирования элементов идеологических систем.

Вместе с тем идеологизация марксистских оснований анализа общества может рассматриваться и как положительный момент: современное социальное развитие в условиях глобализации характеризуется особой значимостью аксиологической и идеологической составляющей [3]. В этой связи позиция исследователя в проведении культурологического анализа приобретает особую значимость.

Само развитие марксизма как философской теории в его претензии на разработку универсального научного метода демонстрирует возможности усиления объективной значимости результата исследования через четкое определение границ субъективности исследователя. В этом плане отечественная марксистская школа наиболее наглядна. В частности, в исследуемом аспекте представляется интересным анализ позиции Г. В. Плеханова в отношении эстетики, искусства и культуры в целом. В его концепции основ культурологического анализа исследователь культуры своеобразно погружен внутрь самого предмета исследования. При этом политическая позиция марксиста Г. В. Плеханова определяет смысл его эстетической позиции как исследователя культуры и наоборот.

Так, продолжая традиции социал-демократов, Г. В. Плеханов убежден в особой роли литературы в искусстве. При этом сама литература, по его мнению, обретает смысл, если она критична. Критика должна обрести автономность и суть ее в том, чтобы разъяснить те явления, которые и вызвали произведение к жизни. Собственно, в таком соединении литературы с социальной критикой (где критика выступает опосредующим звеном между искусством и социальной практикой) и обнаруживает себя основание научности в исследовании как культуры, так и социальной действительности. Тем самым, создается иллюзия полной объективности анализа. Но, во-первых, в такой позиции идеологическая составляющая фактически выступает доминирующей детерминантой становления научной концепции. Во-вторых, стремление убрать субъективизм приводит к формированию фатализма как некоторого пассивного объективизма.

Безусловно, с позиции развития современного научного знания социальные взгляды Г. В. Плеханова корректней отнести к сфере социологии или социальной философии. Тем более что сам мыслитель нигде не заявляет о создании некоторой единой системы культурологического или эстетического анализа. Однако даже в работах, которые, казалось бы, направлены исключительно на раскрытие самых общих положений марксист-

ской теории общества и его развития, можно обнаружить значимые и сегодня положения о механизме анализа культуры [4].

Современное сближение наук в настоящее время нередко приводит к ситуации неправомерной экстраполяции предметного поля одной науки в отношении других, предметное поле которых может находиться в резких границах демаркации. Нарушение таких границ особо негативно в науках о человеке: апелляция к биологическому началу, например, через метафизическое противопоставление социальному способна разрушить целостность самого объекта исследования. В исследованиях искусства первобытных народов Г. В. Плеханов не только вскрывает негативные последствия такой редукции, но косвенно (на примере собственной ярко выраженной идеологической позиции) показывает зависимость выбора основания анализа от пределов субъективности автора [5].

Аналогичная ситуация раскрывается и при рассмотрении его критического отношения к концепциям «искусства для искусства», «искусства для жизни» и т. д. Более того, в современных условиях иное значение приобретает вывод Г. В. Плеханова о «неправильности и убогости мысли» творца в искусстве. Если его позиция абсолютна в классовой конъюнктуре («неправильная» классовая принадлежность с жесткой необходимостью лишает произведение художественной значимости), то сегодня этот вывод более созвучен проблемной области профессиональной этики. Но не ограничивается ею.

Техницизм и безыдейность как творца в искусстве, так исследователя в анализе культуры приводят к разрыву формы и содержания, к размытию критериев искусства, а также создают платформу для манипуляции с феноменом творчества человека и институтом искусства [6]. Здесь представляется значимым учет уровня инкультурации исследователя культуры. В частности, по свидетельствам современников, последовательность концепции анализа культуры у Г. В. Плеханова во многом обусловлена его постоянным наращиванием знаний литературы, действенным интересом к историческому развитию культуры.

Таким образом, в анализе основных теоретических положений концепции Г. В. Плеханова обнаруживается значимость субъективности исследователя в гуманитарных и социальных науках, которая в силу специфики данных форм знания всегда будет представлять собой актуальное поле проблем. В настоящее время данная проблема детерминирована размытием основания научности гуманитарных исследований. Обращение к философской традиции обоснования научности гуманитарного знания может рассматриваться как один из вариантов решения современных проблем развития культурологического знания. В частности, анализ концепции искусства и основных принципов его изучения в трудах Г. В. Плеханова позволяет увидеть главные риски как завышения значимости субъективности исследователя, так и негативные последствия полного отрицания наличия такой субъективности.

Литература

1. Жилина В.А. Парадигма коммуникативного аспекта образования // Философия образования. 2009. № 3 (28). С. 189–195.
2. Жилина В.А. Трансформация идеологической системы современной России // Мировоззренческие основания культуры современной России : сб. материалов V Международ. науч. конф / под ред. В. А. Жилиной. Магнитогорск : МГТУ. 2014. С. 63-65.
3. Кузнецова Н.В., Жилина В.А., Жилина Е.А. Управление знаниями и генерация знаний: основные риски современного гуманитарного образования // Перспективы науки и образования. 2018. № 6 (36). С. 18–26.
4. Плеханов Г.В. К вопросу о развитии монистического взгляда на историю. М. : Изд-во полит. литературы, 1949. 336 с.
5. Плеханов Г.В. Искусство : сб. статей. М. : Новая Москва, 1922. 215 с.
6. Cognitive Faith as an Attributive Phenomenon of Cognition / M. P. Akhmetzyanova, V. A. Zhilina, M. S. Teplykh, E. G. Chernova, A. I. Nazaricheva, L. R. Slobozhankina // Man in India. 2017. V. 97, № 14. P. 329-339.

ПОНЯТИЯ «КУЛЬТУРНЫЙ ИМПЕРИАЛИЗМ» И «ИМПЕРСКОСТЬ» НА СТЫКЕ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЙ*

Аннотация. В данной статье автор поднимает вопрос сочетания постколониальной и культурологической методологий применительно к анализу концептов «культурный империализм» и «имперскость». Обосновывается необходимость введения в научный оборот указанных терминов: постколониальные исследования проникают в гуманитарные науки, в том числе в философию культуры и в культурологию. В статье используются работы Д. Бахманн-Медик, О. Бойтт-Барретт и Г. Мюнклера. На основе теории последнего учебного даётся понимание концепта «имперскость». В заключении рассматриваются наиболее перспективные сферы исследования на стыке двух методологий, а именно изучение использования массовой культуры для построения политики культурного империализма.

Ключевые слова: культурный империализм, имперскость, постколониальные исследования, Г. Мюнклер.

Gudova I. V.

CONCEPTS “CULTURAL IMPERIALISM” AND “EMPIRENESS” AT THE JOINT OF POSTCOLONIAL AND CULTUROLOGICAL RESEARCH METHODOLOGY

Abstract. In this article the author raises the question of combining postcolonial and cultural methodologies in relation to the analysis of the concepts of “cultural imperialism” and “empireness”. The necessity of introducing these terms into scientific circulation is substantiated: postcolonial studies penetrate the humanities, including the philosophy of culture and cultural studies. The article uses the works of D. Bachmann-Medick, O. Boyd-Barrett and H. Munkler. Based on the theory of the last scientist, an understanding of the concept of “empireness” is given. In conclusion, the most promising areas of research at the junction of two methodologies are considered, namely, the study of the use of mass culture for building the policy of cultural imperialism.

Keywords: cultural imperialism, empireness, postcolonial studies, H. Munkler

Концепт «культурный империализм», используемый многими современными учеными, такими как Й. Галтунг, Э. Саид и др., несмотря на интенсивное и расширяющееся использование в научных исследованиях межкультурных отношений, вызывает большое количество вопросов. Одни из них основываются на научной скомпрометированности термина «империализм», другие – на кажущемся странным сочетании разнородных понятий – «культура, культурный» и «империализм».

Социология культуры для описания межкультурных взаимодействий разрабатывает понятия «аккультурация», «ассимиляция», «инкультурация», «глобализация», «мультикультурализм», «американизация», на языке которых происходит описание сложившегося после окончания Второй мировой войны мирового порядка, и понятие «культур-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-311-00273.

ный империализм» не является в социологической категориально-понятийной системе активно востребованным.

Ученые из бывших колоний (Х. Бхабха, Г. Спивак, Э. Саид, Д. Янг и др.) в свою очередь, разрабатывают категориально-понятийный аппарат для изучения процессов, систем и отношений, сложившихся в условиях постколониального мирового порядка с точки зрения бывших колоний. Складывающаяся в результате исследований этих ученых методология постколониальных исследований получает большую популярность. Д. Бахманн-Медик отмечает, что постколониальный поворот происходит во многих науках: теологии [1, с. 245], литературоведении [1, с. 246], переводоведении [1, с. 249], исторической науке [1, с. 250], истории наук [1, с. 253], философии [1, с. 254], истории искусств и театроведении [1, с. 255], этнологии [1, с. 256], географии и гендерных исследованиях [1, с. 257]. Именно междисциплинарность постколониального подхода приводит к тому, что понятия, ранее выработанные внутри методологии исследований постколониального мира и межкультурных отношений и разрабатываемые потом внутри специальных отраслей научного знания, затем входят в арсенал культурологии и философии культуры. Изучение культуры, будь то культурология или философия культуры, часто является метатеорией относительно указанных направлений, синтезирующей знания различных наук, в том числе и перечисленных.

Одно из новых проблемных полей культурологии и философии культуры сегодня – это изучение культурного империализма. В самом общем определении культурный империализм – это доминирование одной более сильной культуры над другой более слабой. Конечно, подобные процессы известны с момента развития изучений глобализации. В науке уже есть такие термины, как гегемония, господство, доминирование. Необходимость введения нового термина «культурный империализм» обусловлена объяснительным потенциалом постколониальной методологии для изучения взаимоотношений между культурами разных стран и регионов, которая позволяет изменить точку зрения: с точки зрения доминирующего Центра перейти на точку зрения Периферии, рассмотреть распространение власти Центра на Периферию посредством культуры.

Яркой манифестацией феномена культурный империализм, анализируемого в соответствующей методологии, являются имперские амбиции доминирующего Центра, стремление осуществлять политику теми способами, что были выработаны в исторические периоды существования классических империй, в то время как современные государства не являются империями по своему политическому и военно-экономическому статусу. Таким образом, концепт «культурный империализм» в данной методологии работает на пересечении таких научных сфер, как политология, история, культурология, философия культуры.

Представляется, что процессы ассимиляции, аккультурации в аспекте постколони-

ального дискурса являются инструментами выстраивания политики культурного империализма. Эти процессы являются новым проблемным полем для культурологии и философии культуры, а именно исследование имперской интенции в культуре в дискурсе постколониальной методологии.

Один из главных вопросов для исследования состоит в том, как определить культурную имперскую интенцию, которая позволяет говорить не просто о культурном доминировании, а именно о феномене культурного империализма. В соответствии с нашей гипотезой мы предполагаем, что об имперских амбициях государства позволяет говорить такое свойство поведения государства в вопросах власти, как имперскость. Стоит отметить, что единое определение понятия «имперскость» на данный момент не сформулировано. Нам представляется, что данная категория является существенной для изучения империй нового типа и для изучения феномена культурного империализма. Наша гипотеза состоит в том, что именно категория имперскости является интенцией к осуществлению любого вида империализма, в том числе и культурного. Понятие «имперскость», как и империализм, начинает существовать применительно к классическим империям, но затем начинает использоваться безотносительно классический империй. Таким образом, любая империя может стать носителем имперскости и осуществлять политику империализма, как классическая империя, так и неклассическая.

В данном случае для определения понятия «имперскость» мы рассмотрим, в каких контекстах использует это понятие Г. Мюнклер в своей работе «Империи. Логика господства над миром» [2]. Во-первых, «имперскость» используется для описания формы устройства страны. По его мнению, имперскость не является альтернативой государственности, а, наоборот, является ее частью, наслаиваясь на государственные структуры [2, с. 26]. Именно благодаря такому пониманию можно говорить, что в современном обществе существуют империи неклассического типа. Во-вторых, страны, к которым применима категория «имперскость», выстраивают внешнюю политику не из позиции общения равных субъектов, а из позиции отношений главного и зависимых государств [2, с. 35]. В-третьих, имперскость используется для обозначений намерений страны стать империей, т. е. для обозначения имперской интенции страны [2, с. 66, 86, 89, 94]. Г. Мюнклер отмечает, что именно имперскость позволяет стране поменять свой статус во внешней политике с гегемона на империю. Таким образом, согласно Г. Мюнклеру, страна в постколониальную эпоху, которая обладает имперскостью, по своей форме является государством, в котором признаки империи перенесены в сферу символического, например, границы влияния; такая страна обладает стремлением стать империей и выстраивает внешнюю политику, основываясь на модели отношений между доминирующим Центром и зависимой Периферией.

Все три особенности имперскости требуют рассмотрения с точки зрения культуры. В постколониальную эпоху важную роль играет доминирование в сфере символического. Как упоминалось выше, важными начинают быть не физические границы госу-

дарства, а культурные. Доминирующий Центр начинает влиять на Периферии в сфере культуры, например, задает мировой язык (лингвистический империализм), контролирует информационные потоки (коммуникационный империализм), в том числе научные (научный империализм). Страна, претендующая на статус империи, должна заниматься первенство не только в уровне развития экономики и гонке вооружений, но и рейтинге университетов, зачете Нобелевских премий, олимпийском медальном зачете, количестве Оскаров и т. д. [2, с. 68].

В постколониальных исследованиях самым распространенным примером культурного империализма с ярко-выраженной и доказанной имперскостью являются США. Наибольшее значение в осуществлении политики культурного империализма имеет массовая культура. О. Бойтт-Барретт концентрирует свое внимание на цифровых медиа, в том числе новостях [3, с. 183], фильмах [3, с. 184], телевидении [3, с. 186], музыке [3, с. 187], компьютерных и видеоиграх [3, с. 187], программном обеспечении [3, с. 189], рекламе [3, с. 192] и пр. Массовая культура США является одной из самых распространенных в мире. По нашему представлению, именно в ходе исследований массовой культуры можно показать, что США является гегемоном и, возможно, даже империей нового типа. Большое значение в исследованиях культурного империализма (Э. Саид, Г. Мюнклер, О. Бойд-Барретт) уделяется киноиндустрии США: фильмам и сериалам. Таким образом, появляется необходимость осмысления специфики имперскости массовой культуры США, чтобы понять, почему массовая культура играет одну из важных ролей в осуществлении политики культурного империализма и, как следствие, реализации таких процессов как аккультурация, ассимиляция и американизация.

Таким образом, можно сделать выводы, что концепты «культурный империализм» и «имперскость», зародившиеся внутри постколониальных исследований, стали сегодня частью философско-культурологических нарративов и их развитие имеет важное практическое и теоретическое значение для дальнейшего развития наук, которые затрагивают темы взаимоотношений разных культур.

Литература

1. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М. : Нов. лит. обозрение, 2017. 504 с.
2. Мюнклер Г. Империи. Логика господства над миром: от Древнего Рима до США. М. : Кучково поле, 2015. 400 с.
3. Бойд-Барретт О. Медиа-империализм. Харьков : «Гуманитарный центр», 2018. 292 с.

УДК 316.772.5+004.774.6

А. В. Дроздова

ЭТИКА ЦИФРОВОЙ КОММУНИКАЦИИ, ИЛИ НОВЫЕ СЦЕНАРИИ ОБРЕТЕНИЯ СОБСТВЕННОГО ГОЛОСА

Аннотация. Новый тип онлайн-коммуникации, отличный от офлайнового, формирует благоприятную среду не только для диалога, но и для негативных оценок, агрессивного поведения активных пользователей. Специфика открытого пространства коммуникаций Интернета создает целый ряд морально-этических проблем и обращает внимание на разработку корректных сценариев онлайн-взаимодействия, которые позволят пользователям защитить не только свою идентичность, но и идентичность своего комьюнити.

Ключевые слова: онлайн-коммуникация, социальные сети, троллинг, хейтерство, онлайн-активизм, бригадинг.

Drozdova A. V.

ETHIC OF DIGITAL COMMUNICATION, OR NEW SCENARIOS FOR HAVING A VOICE

Abstract. A new type of online communication which is different from off-line one shapes a favorable environment not only for a dialogue but also for negative assessments and aggressive behavior on the part of active users. Specificity of open space communication on the Internet creates a number of moral and ethic problems and calls attention to the development of correct scenarios to interact online which will allow users to protect not only their own identity but also the identity of their communities.

Key words: online communication, social networks, trolling, haterism, online-activism, brigading.

В эпоху первого десятилетия XXI века закончился период романтического представления об Интернете как децентрализованной площадке, где царит открытый и свободный обмен мнениями между пользователями Сети. На сегодняшний день в силу размытости границ ответственности коммуникация в Интернете создает благоприятную среду не только для диалога, но и для негативных оценок, она становится все более агрессивной. Сегодня в полной мере можно говорить о сложившейся современной системе троллинга и агрессивного, хейтерского комментирования [1] в социальных сетях, а такие иноязычные слова, как «хайп», «холивар» маркируют эмоциональное сопровождение коммуникации.

И для этого есть немало причин, которые кроются как в специфике онлайн-коммуникации, так и связаны с новыми контекстами и повестками обсуждения. Во-первых, социальные сети – это глобальное информационное пространство (только Facebook имеет свыше двух миллиардов пользователей), где каждый находится друг с другом в опосредованных отношениях на медийной площадке. Большое количество офлайновых действий, видов активности превратились в онлайн-действия, поэтому каждое слово пользователя превращается в перформативный коммуникативный акт. В пространстве Интернета говорить не только проще и удобнее, здесь взаимодействует множество поль-

зователей, с разными позициями и представлениями об этике коммуникации, в этом пространстве различия в речевых сценариях поведения стали очевиднее, чем в повседневных речевых актах. Прежний классический сценарий [2], который ранее использовался для описания повседневной коммуникации – «сцена и кулисы», в пространстве интернет-коммуникации не всегда работает. Открытое и свободное пространство социальных сетей создает благоприятную среду не только для диалога в рамках своего комьюнити, но и для негативных оценок и высказываний.

Конечно, и в офлайн-среде мы можем столкнуться с критикой или агрессивным поведением, однако именно в интернет-коммуникации принципиально изменяется ситуация присутствия и взаимодействия друг с другом. В онлайн-общении иной оказывается коммуникативная встреча «лицом-к-лицу» не только потому, что обратная связь между пользователями ограничена, но и по причине того, что мы имеем дело со сконструированными образами-профилями, которые не равны человеку, который этот профиль ведет.

Кроме того, в Интернете конфликтная ситуация получает эффект вирусного распространения и становится доступной для большинства пользователей Сети, провоцируя их на слом коммуникации и нарушение правил открытого взаимодействия. Тем самым коммуникация становится своеобразной игрой без правил, в которой трудно распознать истинные намерения пользователя: являются ли они только критикой положения вещей или это скрытая борьба за символическую власть в интернет-пространстве.

Во-вторых, по мнению Д. Бойд, Интернет стал приватно-публичным пространством, где никто не знает, какая аудитория будет у того или иного сообщения, какой отклик может вызвать его сообщение [3]. Множественность контактов в интернет-среде создали новую информационную прозрачность, где все знают друг про друга, и актуализировали вопрос о границах допустимого во взаимодействии с другими, об «актах эмоционального доверия» как условии, которое благоприятствует взаимодействию субъектов в межличностных отношениях. Пользователи обрели свой собственный голос и получили возможность говорить о том, о чем большая культура предпочитает умалчивать.

Общественный интерес к частному/сокровенному не нов в культуре, но каждая эпоха имеет свои границы допустимости приватного в публичную сферу. Онлайн-пространство стало местом представления себя [4, с. 144], такая репрезентация *Я* маркирует возникновение нового типа заботы о себе: публичное проговаривание интимных историй и травм в поисках защиты, сочувствия и моральной сатисфакции. Все это позволяет отстаивать свою субъективность, при этом собирая группы для защиты своих прав или какого-то определенного субъекта.

Например, запущенный в 2016 году социальный флешмоб в Facebook #яНеБоюсьСказать, был посвящен проблемам сексуального насилия, и он вызвал противоречивые оценки обычных пользователей и профессионалов. Одни восприняли акцию как «глобальную исповедальню», другие – резко отрицательно, как «сведение счетов», «гендер-

ные фобии», «публичный стриптиз». Как бы мы ни относились к этой акции, но она сделала частью публичного дискурса то, что раньше табуировалось обществом, то, о чем никто не хотел делиться, даже с друзьями. Но проблема заключается в том, что «публичная терапия» одновременно запускает и новый виток агрессии по отношению к «исповедующемуся», поскольку пользователи не хотят видеть настоящие факты, нарушающие их эмоциональный комфорт.

Иными словами, в социальных медиа появилась возможность отстаивать определенные права субъекта или групп, которые подверглись по какой-либо причине дискриминации. Однако возникший онлайн-активизм существует в пространстве какого-то сервиса и то, что мы видим/читаем ограничено «пузырем фильтров» [5], то есть принципом взаимодействия с алгоритмами, которое определяется нашей системой предпочтений, репостов, лайков. Но и сами активные пользователи собирают такие сообщества, которые одобряют их действия («пространство своих»), что приводит к определенной ограниченности и сокращению диапазона высказывания. Это приводит к тому, что функциональная критика нередко воспринимается как травля или агрессия, ответом на которую избирается технология бригадинга, когда для защиты приглашают тех, кто поддерживает пользователя, и это обсуждение превращается в агрессивный спор, в котором единственно правильной является точка зрения определенной группы.

В-третьих, следует отметить и еще одну этическую дилемму, которую недавно предложил Facebook, число умерших пользователей социальных сетей растет, поэтому проблема цифровой репрезентации смерти далеко не так абстрактна, как это может показаться.

Пользователи Сети жалуются на болезненный опыт, связанный с тем, что умерших приглашают отметить «годовщину дружбы», поздравить с днем рождения или посетить мероприятие. Поэтому как поступать с аккаунтами умерших и должны ли они находиться в поле нашего внимания – это вопрос, который требует особого внимания.

Ответ Facebook связан с мемориализацией смерти в результате специальной юридической процедуры, когда пользователь сообщает о том, что следует делать с его аккаунтом после смерти, и назначает распорядителя. Однако проблема заключается в том, что сама платформа будет разрабатывать алгоритм, исключающий умерших людей из показа. То есть ключевой вопрос, живы мы или нет, будет делегирован машинам, и в этом заключается новая этическая проблема колонизации человеческого опыта технологиями.

Таким образом, платформы социальных сетей вместе с неоспоримыми преимуществами вскрыли целый ряд морально-этических проблем онлайн-коммуникации. Какая информация является допустимой в публичном интернет-пространстве, когда каждый прозрачен для другого; как спорить и отстаивать свою субъективность; как реагировать на хейтеринг и троллинг; каковы последствия взаимодействия человека с алгоритмами – эти новые вопросы онлайн-коммуникации требуют разработки корректных сценариев.

риев взаимодействия, которые позволят пользователям защитить не только свою идентичность, но и идентичность своего сообщества.

Литература

1. *Мороз О. В.* Троллинг и хейтерство. URL: <https://postnauka.ru/video/73919> (дата обращения: 12.03.2109).
2. *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни / пер. с англ. и вступ. ст. А. Д. Ковалева. М. : «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2000. 304 с.
3. *Boyd D.* Networked privacy // *Surveillance and Society*. 2012. Vol. 10, № 3/4. P. 348-350.
4. *Маршалл Д.* Продвижение и предъявление себя: селебрити как символ презентационных медиа // *Логос*. 2016. Т. 26 (6). С. 144.
5. *Pariser E.* The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You. New York : Penguin Press, 2011. 294 p.

УДК 316.772.4:008+008:7+008:2

В. А. Жилина

МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ КОММУНИКАЦИИ В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

Аннотация. В статье рассматривается проблема межкультурных коммуникаций как автономного феномена в культуре. В анализе терминологической нестабильности определения этого феномена предлагается структурирование его онтологических характеристик. Межкультурные коммуникации определены в характеристиках коммуникативного субъекта. Доказательно раскрыта роль межкультурных коммуникаций в символическом мире существования человека.

Ключевые слова: субъект, культура, межкультурные коммуникации, язык, миф, искусство, религия.

Zhilina V. A.

INTERCULTURAL COMMUNICATIONS IN CULTURAL MEASUREMENT

Abstract. The article deals with the problem of intercultural communication as an Autonomous phenomenon in culture. In the analysis of the terminological instability of the definition of this phenomenon, the structuring of its ontological characteristics is proposed. Intercultural communication is defined in the characteristics of the communicative subject. The role of intercultural communications in the symbolic world of human existence is proved.

Keywords: subject, culture, intercultural communication, language, myth, art, religion.

В настоящее время в теоретическом анализе культуры независимо от предмета исследования очень часто встречается отсылка к специфике, механизмам, формам межкультурных коммуникаций. С точки зрения философского восприятия состояния современного социума, это представляется логичным и в какой-то мере может классифицироваться в качестве необходимого компонента культурологического анализа. Если универсальной характеристикой современного социального субъекта становится его коммуникативность, то, безусловно, институты культуры не могут функционировать иначе, чем в срезе коммуникативных потоков [1].

Актуальность проблем межкультурных коммуникаций усиливает и глобализация как форма сосуществования отдельных этносов, стран и государств. Отвечая потребностям практики, теория вводит эту категорию в систему имеющихся инструментариев достаточно фундаментально: через трактовку сути межкультурных коммуникаций как некоторого диалога, часто социально четко определенного (внутри одного этноса, между этносами, международного и т. д.). Но такой логико-лингвистический подход не дает возможности принципиальной демаркации сути феномена.

Межкультурную коммуникацию можно понимать как процесс взаимопонимания, как некий обмен информацией, как особую форму коммуникации, как специфичный вид деятельности человека или в качестве определенного вида отношений между социальными субъектами [2]. В силу принципиальных отличий этих характеристик становится

понятным, что семантическая неопределенность вполне может приводить к нарушению целостности культурологического анализа [3]. Более того, эффективность последнего можно существенно повысить, если раскрыть онтологические грани данного явления.

Характеристику социального субъекта в качестве коммуникативного, безусловно, вызывает рост информации, обращенной к субъекту, и разрастание интегративных связей внутри социума. Этнические культуры во взаимовлиянии друг на друга создают новые формы, происходят сложные процессы доминирования, упадка, что рождает у субъекта определенное чувство окружения многими культурами, с которыми необходимо контактировать. Следует отметить, что процесс усложняется тем, что внутри традиционных институтов родной культуры также происходит умножение форм, требующих коррекции обращения с ними. Создается иллюзия возникновения новой проблемы – проблемы межкультурной коммуникации. Сам термин вводится преимущественно филологами во второй половине XX века для анализа влияния иностранных языков на восприятие культуры субъектом.

Однако выход за рамки лингвистического измерения человека раскрывает проблему межкультурной коммуникации в ином аспекте, отсылая исследователя в сферу рациональности. Разум человека детерминирует нахождение его не столько в мире физическом, сколько в мире символическом. По мере исторического «взросления» человечество все более дистанцируется от вещей как таковых и обращается с ними через обращение к себе. В этом плане межкультурные коммуникации сопровождают человека с момента его возникновения как способ инкультурации в символическое поле культуры.

Сложность межкультурных коммуникаций в том, что это не только форма информационного отражения, но и одновременно форма сохранения смыслообразования сознания. Например, долгий сложный разговор Человека с Богом способен раскрыть все трудности процесса межкультурной коммуникации, когда в созданной человеком «культуре Бога» человек стремится обнаружить смысл собственного культурного измерения мира.

Марбургская школа неокантианства в концепции символизма культуры выделяет язык, миф, искусство и религию в качестве основных механизмов формирования символического мира человека [4]. Постепенно символический мир вытесняет все остальные слои бытия, и в этом доминировании межкультурные коммуникации становятся способом обнаружения истинного смысла в окружающих символах. При этом, становясь частью символической вселенной человека, межкультурные коммуникации своим содержанием отражают общее состояние культуры. И в этом аспекте их можно рассматривать и в качестве детерминант изменения культуры, и в качестве критериев состояния ее основных институтов.

В следовании предложенной Э. Кассирером концепции структуры символического мира человека необходимо констатировать следующее [4]. Язык в культуре сегодня существенно трансформирован в качестве структурной единицы. Наблюдаемое полиязычие детерминирует поликультурность как универсальную форму многих институтов

культуры. Лингвистический «поворот» меняет суть межкультурной коммуникации, которая теперь становится гранью субъектных характеристик [5].

Эта грань аккумулирует в себе потенции эффективного встраивания субъекта в раскрывающееся перед ним поле культуры. Риском полиязычного состояния субъекта становится игнорирование им правил семантики языка и, как следствие, нарушение его смысловой адаптации. Такое состояние не может не сказаться на состоянии мифотворческого компонента деятельности человека.

Мифология и сегодня остается основным способом социализации в донесении общего содержания культуры в индивидуализацию субъекта. Межкультурная коммуникация, формирующаяся в условиях технизации социальной жизни, так или иначе, вбирает в себя поле научной рациональности. Но переработанная в рамках обыденного мировосприятия рациональность вытесняется симулякром научности. В результате межкультурные коммуникации начинают множить поле лженаук, которые субъект моделирует в качестве собственного повседневного мира. В свою очередь, в силу этих причин не может не трансформироваться содержание и роль института искусства.

Безусловно, искусство в символическом мире может рассматриваться в качестве целостного фактора, объединяющего все остальные части. Обращение к историческим традициям философии убедительно показывает закономерный характер всего происходящего в социальном развитии. Так, знаменитое гегелевское рассмотрение логики развития искусства от символического через классическое к романтическому в настоящее время можно считать доказанным самым содержанием социальной практики. Действительно, доминанта духовного над чувственным начинает процесс самоуничтожения искусства. Идеологическое засилье в искусстве приводит к угасанию его жизненных сил и одновременно толкает к фазе отрицания отрицания [1]. Последняя сегодня проявляется в засилье формы над содержанием, что для Г. В. Ф. Гегеля выступает некоторой исходной точкой.

Однако, перефразируя известное изречение, следует заметить, что искусство не терпит пустоты. Негатив романтического искусства и возникающую пустоту символического произведения искусства заполняют, например, страхом или абсурдом. Следствием становятся символическая потеря человека в культуре, что меняет и роль религии [6]. В детерминированных межкультурными коммуникациями новых формах занижена ценность бога и нуминозного в целом. Акцент сделан на чуде, сиюминутной удаче и достижении желаемого. Межкультурные коммуникации объединяют неокульты в некоторую секту продавцов воздуха: от коуч-тренеров в бизнесе до гуру здорового образа жизни.

Таким образом, в анализе роли, места и сути межкультурных коммуникаций можно констатировать, что сегодня этот феномен больше не сводим к простой форме взаимодействия культурных слоев. Межкультурная коммуникация своей процессуальностью способна вытеснять устойчивость, стабильность информационной адаптации субъекта. Социальный субъект размывается, становится текучим. Соответственно, обращение

к этому феномену в культурологическом анализе должно учитывать его предметные трансформации.

Литература

1. *Жилина В.А.* Парадигма коммуникативного аспекта образования // *Философия образования*. 2009. № 3 (28). С. 189–195.
2. *Ваулина Л.Н.* Развитие теории межкультурной коммуникации в России // *Вестн. Костром. гос. ун-та. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика*. 2011. №2 (17). С. 207–212.
3. *Иконникова С.Н.* Культурология в новой парадигме XXI века // *Вестн. С.-Петерб. гос. ин-та культуры*. 2004. декабрь. С. 30–35.
4. *Кассирер Э.* Философия символических форм. М. : Центр гуманитарных инициатив. 2015. 960 с.
5. *Кузнецова Н.В., Жилина В.А., Жилина Е.А.* Управление знаниями и генерация знаний: основные риски современного гуманитарного образования // *Перспективы науки и образования*. 2018. № 6 (36). С. 18–26.
6. Cognitive Faith as an Attributive Phenomenon of Cognition / M. P. Akhmetzyanova, V. A. Zhilina, M. S. Teplykh, E. G. Chernova, A. I. Nazaricheva, L. R. Slobozhankina // *Man in India*. 2017. V. 97, № 14. P. 329–339.

МЕТИС В МИРЕ КУЛЬТУРЫ: ГЮСТАВ ЛЕБОН И АФАНАСИЙ ПРОКОПЬЕВИЧ ЩАПОВ

Аннотация. В статье рассматриваются ключевые теории метизации. Выделяется пессимистическая теория А. Гобино, разделяемая автором приключенческого романа «Похитители бриллиантов» Луи Буссенаром, теория разграничения Г. Лебона и оптимистическая теория А. Щапова. Концепция Афанасия Щапова вводится в антропологический и гендерологический дискурс, предлагается к дальнейшему изучению и рецепции.

Ключевые слова: метис, метизация, колониализм, расы, постколониальный поворот, Гюстав Лебон, Афанасий Щапов.

Zaytsev P. L.

METIS IN THE WORLD OF CULTURE: GUSTAV LEBON AND AFANASIY PROKOPYEVICH SCHAPOV

Abstract. The article discusses the key theories of crossbreeding. The pessimistic theory of A. Gobino stands out, shared by Louis Bussénard, the author of the adventure novel «The Thieves of Diamonds», G. Lebon's theory of demarcation, and A. Shchapov's optimistic theory. The concept of Afanasy Shchapov is introduced into the anthropological and genderological discourse, it is proposed for further study and reception.

Keywords: metis, crossbreeding, colonialism, races, postcolonial turn, Gustave Lebon, Afanasy Shchapov.

Увидеть в метисе проблему, достойную инкорпорирования в историю культурфилософских идей, безусловно, сделал возможным постколониальный поворот. Постколониальный поворот, по своей популярности среди исследователей культуры оставивший позади все остальные «повороты», актуализировал проблему колониального прошлого, с чем, собственно, он собирался покончить и что преодолеть. Подобная ситуация уже наблюдалась с социальными теориями постмодерна, вроде бы обращенными в будущее, в постсовременность, но в массе которых самая популярная тема – это деконструируемый и заново собираемый модерн.

Связь постколониального дискурса с философией постмодернизма нам кажется генетической, методологическая оптика постколониализма производна от идеи создания и функционирования отгороженных пространств М. Фуко, абсолютной (Э. Левинас) и относительной (Ж. Делез) инаковости «Другого».

Не отрицая значимости работ Эдварда Вади Саида, проф. Гарвардского университета Хоми Бхабха и проф. Колумбийского университета Гаятри Чакраворти Спивак, считаем необходимым отметить, что их новации лежат в самом материале, а не в способах его интерпретации, усвоенных и изложенных на английском языке.

Как отмечает С. Н. Оводова, «под влиянием postcolonial studies в теории и философии культуры происходит ревизия таких концептов и понятий, как идентичность, нация, диалог культур, граница культур, Другой, гибридные культуры. На стыке постколониальных исследований

и критических теорий (например, феминистическая теория, cultural studies) рождаются новые исследовательские стратегии, такие как феминизм постколониальной волны (или «цветной феминизм», который противопоставляет себя западному феминизму), где актуализируются вопросы о доминировании и подавлении, господстве и мимикрии» [1, с. 314]. Если проекция названных свойств гибридной культуры, а именно разделения и смешения, господства и мимикрии в гендерную теорию порождает дискуссии о «третьем» поле, то в расовой теории она ставит вопрос о метисе, без которого проблематика антропологического измерения колониализма не представляется достаточно сложной, чтобы быть замеченной исследователями.

В свое время советский школьник, за неимением школьных курсов антропологии, встречался с метисами и мулатами на страницах приключенческой литературы. Первое открытие, которое ждало юного читателя: белым быть хорошо, черным быть хорошо, индейцем быть просто замечательно (индеец Джо из известного романа Марка Твена был не индейцем, а, по выражению самого автора, «злополучным метисом»), а вот метисом или мулатом быть плохо. Вспомним, в романе Ф. Купера «Пионеры» Ричард обращаясь к Дюку замечает: «Но где же ты видел метиса, Дюк, который бы мог выносить цивилизацию? На этот счет они хуже дикарей. Заметили вы, кузина, какой у него дикий взгляд?» [2]. Луи Буссенар в «Похитителях бриллиантов» (1883) делает из мулатов антагонистов главных героев, по отношению к которым не следует испытывать жалости [3, с. 23].

В название нашей работы нами вынесено понятие «метис», а не «мулат», т. к. мы используем это понятие вслед за многими антропологами как родовое по отношению ко всем потомкам межрасовых браков, учитывая, что сам процесс смешения различных рас и антропологических типов людей получил название метизация.

По отношению к метисам и метизации в традиции колониального мышления можно зафиксировать несколько принципиальных позиций, мы же обратим внимание на ту из них, что составляет одно дискурсивное поле, имеет общий язык с позицией Луи Буссенара в «Похитителях бриллиантов» и попытаемся снова ввести в научный оборот позицию, высказанную автором концепции русского федерализма А. П. Щаповым по отношению к метисации коренного населения Сибири.

В работе «Психология народов и масс» (1894–1895) Гюстав Лебон, ставя под сомнение идею всеобщего равенства, задумывается о психологических основаниях истории в связи с психологическими свойствами рас; разделяет расы на естественные и исторические; пытается обосновать психологическую классификацию человеческих рас, подразделяя их на примитивные, низшие средние и высшие, выступая сторонником так называемого «эволюционного» расизма. Не обходит он стороной и проблему метизации. Собственно, благодаря метизации естественные расы стали историческими.

Лебон достаточно позитивно смотрит на этот процесс, оговаривая условия, при которых возможно появление устойчивых в антропологическом, социальном, культурном плане рас: «Много условий необходимо для того, чтобы расы могли слиться и образовать новую, более или менее однородную. Первое из этих условий заключается в том, чтобы скрещивающиеся

расы не были слишком неравны численно; второе – чтобы они не слишком отличались своими признаками; третье – чтобы в течение долгого времени они подвергались одинаковым влияниям среды» [4]. Далее он замечает: «Без сомнения, сильно различающиеся между собой расы, например, белая и черная, могут смешиваться, но рождающиеся от них метисы образуют значительно низшую расу в сравнении с теми, от которых она происходит, и совершенно неспособную создать или даже поддержать какую бы то ни было цивилизацию [4].

Творчество Г. Лебона приходится на самый расцвет расистской псевдонауки в конце XIX – начале XX в., его следует понимать в контексте идей А. Гобино, смотревшего на процесс метизации как на печальную неизбежность и видевшего в нем свой «Закат Европы» достаточно пессимистически, а также Эдмона Пикара, Шарля Рише и др.

Однако П.-А. Тагиефф в работе «Цвет и кровь: Французские теории расизма» обращает внимание на безусловную новацию Лебона – избирательную концепцию колонизации: «...души народов никогда не пересекаются <...>, поскольку невозможно ассимилировать завоеванные народы народами-завоевателями, необходимо сохранять «глубокую сегрегацию» между колонизаторами и колонизируемыми» [5, с. 67].

Эта позиция может считаться достаточно оригинальной уже потому, что, в отличие от пессимистического расизма своего дискурсивного окружения, видящего в метизации неизбежность в соответствии с логикой «Естественной истории» Ж.-Л. Буффона, сформировавшего к концу XVIII в. исследовательскую оптику изменчивости видов под влиянием природной среды, Лебон противостоит ей с позиции полигенизма.

Приведем одну из немногих постколониальных рефлексий на этот счет: «Т. Джефферсон доказывал самобытность и самодостаточность народов Америки, дабы получить политическую независимость от Старого Света. Представитель Старого Света Жорж-Луи Леклерк де Бюффон, оппонент Джефферсона, высказал гипотезу о том, что флора, фауна и коренные племена Америки более низкорослы, чем в Европе, следовательно, отстали в своем развитии, связано это со спецификой природной среды. Переселенцы из Старого Света, предполагает Бюффон, живущие в таких же условиях, постепенно деградируют, и чтобы этого не произошло, необходимо поддерживать связь с цивилизованной Европой» [6, с. 74]. Итак, выделенная нами исследовательская позиция Г. Лебона относительно метизации вскрывает его отношение и к практике осуществления колонизации, основанной на подчинении и обособлении.

Безусловно, Россия как империя знала практику колонизации, но нашла ли она свое место в колониальном дискурсе, который вела «просвещенная» Европа? Изучение наследия историка освоения Сибири А. П. Шапова позволяет не только утвердительно ответить на этот вопрос, но и показать его специфику, не имеющую прямых аналогов ни в европейской, ни в американской мысли тех лет.

Во втором томе сочинений Шапова, изданных в Санкт-Петербурге в 1906 г., присутствует статья «Значение народной женщины в антропологическом и социальном развитии русской народности» (написана по материалам сибирской ссылки 1864–1875 гг.). Статья эта интересна прежде всего своим введением, содержащим собственные на-

блюдения Щапова над проявлением у бурят нервно-мозгового расстройства – «дулашества», из которого проистекает шаманизм. Для Щапова шаманизм – это психическое расстройство, которым болен целый этнос: «...естественно-историческая склонность бурятской родовой генетической способности к дегенерации, вырождению вследствие замкнуто-родового, кровосмесительного генезиса и вследствие угнетенности женщины» [7, с. 44]. Угнетенность женщины Щапов понимает буквально, она угнетена самой природой, которая «устраняется от рождения уродов», поэтому бурятская женщина «чахнет, изводится и вымирает там, где среда не благоприятствует проявлению ее нативитарной способности, <...> где ей не житье» [7, с. 44]. Причем здесь русская женщина, может задаться вопросом, ответ на который найдет уже в следующем абзаце.

«Женщина русско-крестьянская входит в ясачно-бурятский мир, в среду бурятского племени, – и привносит с собой животворную, обновительную, возрождающую генетическую силу. Посмотрите на детей оседлых инородцев во втором, и особенно в третьем, четвертом поколении, посмотрите на их мальчиков и девочек. Какие они здоровые, цветущие, бойкие, даже иногда при самой убогой домашней материальной обстановке! – Даром что братской породы, а какие беленькие, хорошие у вас дети, сказал я раз в Усть-Ордынском селении одной женщине – жене оседлого инородца. – Да, бабья природа одолела братскую кровь, – ответила она мне. И точно «бабья природа одолела». Женщина славяно-русская, крестьянская претворяет, перерождает бурятскую родовую породу в русскую народность» [7, с. 45].

По общему мнению исследователей творчества Щапова, работы, написанные в сибирской ссылке, не могут быть поставлены в один ряд его основным трудом «Земство и раскол», однако антропологические наблюдения и основывающиеся на них выводы позволяют считать Щапова полноправным участником дискурса рас, занимающего позицию, противоположную позиции Г. Лебона: межрасовые браки не ведут к деградации, напротив, играют на пользу эволюции. Правда, при соблюдении одного условия – добровольного участия в нем славяно-русской, крестьянской женщины.

Литература

1. Оводова С. Н. Трансформация методологии философии и теории культуры под влиянием postcolonial studies // Лики культуры в эпоху социальных перемен : материалы Всерос. с международ. участием науч. конф. / под ред. Н. Б. Кирилловой. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2018. С. 310–314.
2. Купер Ф. Пионеры, или У истоков Соскеганны : роман / пер. с англ. Н. Могучего. URL: <http://poesias.ru/in-proza/fenimor-kuper/kuper-fenimor10060.shtml> (дата обращения: 10.04.2019).
3. Буссенар Л. Похитители бриллиантов. Минск : Народная асвета, 1982. 384 с.
4. Лебон Г. Психология народов и масс. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Lebon_PsNar/_Index.php (дата обращения: 10.04.2019).
5. Тагиефф П.-А. Цвет и кровь: Французские теории расизма / пер. с фр. М. : Ладомир, 2009. 238 с.
6. Оводова С. Н. Антропокультурная реальность: от парадокса к проекту : монография. Омск : Изд-во Омск. гос. ун-та, 2016. 190 с.
7. Щапов А. П. Сочинения в 3-х томах. Т. 2. СПб. : Издание М. В. Пирожкова, 1906. 620 с.

УДК 378.115.15+316.7

Л. Б. Зубанова, С. Б. Синецкий

РЕЗУЛЬТАТИВНОСТЬ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ: СТРАТЕГИЧЕСКИЕ ОРИЕНТИРЫ И СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ПОКАЗАТЕЛИ*

Аннотация. В данной статье авторы обращаются к проблемам оценки результативности культурной политики. Осмысляются стратегические и тактические ориентиры и показатели эффективности ее развития в современной России. Обобщаются результаты общероссийских опросов студентов, проведенных авторами в трех городах России (Москва, Екатеринбург, Челябинск).

Ключевые слова: культура, культурная политика, результативность культурной политики, опросы, студенчество.

Zubanova L. B., Sinetskii S. B.

THE PERFORMANCE OF CULTURAL POLICY: STRATEGIC ORIENTATIONS AND SOCIOLOGICAL INDICATORS

Abstract. In this article, the authors address the problems of assessing the effectiveness of cultural policy. Strategic and tactical guidelines and indicators of efficiency of its development in modern Russia are conceptualized. The results of all-Russian surveys of students conducted by the authors in three cities of Russia (Moscow, Yekaterinburg, Chelyabinsk) are summarized.

Keywords: culture, cultural policy, effectiveness of cultural policy, surveys, students.

Результативность культурной политики – проблематика, с одной стороны, провоцирующая устойчивый интерес исследователей [1, 2], с другой – вызывающая ряд затруднений вследствие сложности и неоднозначности формирования объективной системы оценки ее эффективности [3]. В целом результативность культурной политики может определяться как на уровне стратегических приоритетов, так и выражаться в измеряемых показателях (тактический уровень реализации). Стратегические приоритеты, на наш взгляд, связаны со стабильной воспроизводимостью требуемых культурных норм и ценностей в границах обозначенного культурным политиком региона [4, с. 267].

Тактический уровень реализации государственной культурной политики, как правило, фиксируется в динамике числовых показателей, отражающих различные аспекты функционирования сферы культуры (достижение целевых индикаторов, обозначенных в отчетных и программных документах министерств и ведомств). Своеобразным «соединяющим мостом» указанных уровней могут рассматриваться количественно-качественные показатели, основанные на результатах репрезентативных опросов целевых

* Исследование осуществлено в рамках программы грантов президента Российской Федерации для государственной поддержки ведущих научных школ Российской Федерации (Конкурс НШ № 3200.2018.6), проект «Культура как основа ценностно-духовной консолидации: потенциал культурного наследия и образы будущего»

групп, отражающих эффективность «культуры в действии» [5, 6]. О необходимости «обратной связи» с аудиторией заявлялось и в Указе Президента Российской Федерации об утверждении основ государственной культурной политики [7].

В 2018–2019 годах авторами были проведены общероссийские опросы студенческой молодежи в трех городах России: Москве, Екатеринбурге, Челябинске. Выбранные города репрезентировали три типа социально-культурных локаций: центр культурной жизни (Москва), культурно-креативный деловой плацдарм (Екатеринбург) и индустриально-периферийный культурный локус (Челябинск). Всего в трех городах было опрошено 1750 респондентов – студентов ведущих вузов.

Содержание осуществляемой государственной культурной политики страны видится молодежью в большей мере как репрезентация прошлого (ранее достигнутых достижений, побед, в разные исторические периоды), чем «прорисовка» образов будущего. Так, ретростратегии государственной культурной политики отмечались 40 % студентами Москвы, 41 % студентами Екатеринбурга и Челябинска; в то время как ориентированность на перспективу была отнесена к аутсайдерским позициям в каждом из исследуемых городов: 17 % (Москва), 16 % (Екатеринбург), 12 % (Челябинск). Принципиальным показателем эффективности культурной политики, на наш взгляд, является именно «стыкуемость» прошлого и будущего в мыследеятельностных практиках современного поколения, возможность использования прошлого при планировании перспектив собственной жизни. В то же время ожидания молодежи во многом связаны с формированием представлений о будущем, чего очевидно не хватает в современной культурной политике страны.

Внимание государства к сфере культуры на современном этапе, в представлениях опрошенных студентов можно обозначить термином «периферийность»: так, наименьший процент ответов фиксировался при выборе позиции «культура может рассматриваться как приоритетная сфера государственных интересов» (в Москве – 10 % ответов, в Екатеринбурге – 7,6 %, в Челябинске – 6,8 %). В противовес этому вариант ответа «культура находится на периферии государственных интересов» оказался лидирующим в каждом из городов (Москва – 39 % ответов, Екатеринбург – 38,9 %, Челябинск – 40,8 %). При этом мнение студенческой молодежи о необходимой направленности государственной культурной политики связывается, скорее, не с мировоззренческим (обозначение содержательных приоритетов, ценностей и идеалов духовного развития общества), а с техническим администрированием деятельности учреждений культуры и искусства, повышением культурного уровня населения и созданием условий (прежде всего материальных) для развития и творческого самовыражения профессиональных деятелей культуры и искусства (без вмешательства в содержание их работы).

Стратегические задачи культурной политики, как уже подчеркивалось нами ранее, не исключают и обращенности к конкретно-прикладным аспектам оценки качества культурно-художественной и культурно-досуговой среды территорий. Опираясь на резуль-

таты проведенного нами исследования, в целом можно говорить об определенной стабилизации включенности студентов в культурно-художественную жизнь своего города. При осуществлении процедуры укрупнения показателей (суммирование процентов ответов в графах: «гораздо чаще», «немного чаще» и противоположных позиций – «гораздо реже», «не посещаю вовсе»), ситуация выглядела следующим образом:

- *кинотеатры*: незначительное увеличение контактов в Москве и значительное увеличение (более чем на 10 % в сравнении с отрицательными позициями ответов) в Екатеринбурге и Челябинске;

- *театры*: увеличение контактов в каждом из трех городов;

- *картинные галереи*: увеличение контактов в Москве и значительное (более чем на 10 % в сравнении с положительными позициями ответов) сокращение контактов в Екатеринбурге и Челябинске;

- *краеведческие музеи*: сокращение контактов в каждом из трех городов;

- *библиотеки*: значительное сокращение контактов в каждом из трех городов;

- *концертные залы (филармонии)*: относительное равновесие между положительными и отрицательными выборами (в сторону незначительного усиления позиций увеличения контактов).

Как видим, лидирующие позиции частоты посещения связаны с деятельностью кинотеатров (что вполне объяснимо в силу массовости, зрелищности и устойчивой популярности данной культурной практики среди молодежной аудитории), театров (синтетическое искусство, соединяющее драматические, музыкальные, художественно-пластические элементы воздействия на публику) и концертных залов (разнообразие транслируемых форматов художественного предложения). Тем не менее в отношении учреждений культуры, ориентированных преимущественно на сохранение и трансляцию культурно-художественного достояния (библиотеки, краеведческие музеи) – наблюдается явный спад интереса студенческой молодежи.

Интересным видится распределение внимания молодежи в отношении передач и программ об искусстве и культуре на телевидении и в сети Интернет. Здесь явно наблюдается не столько приоритет контента, сколько формат его донесения (безусловно, по-своему влияющего на контент, а в некоторых случаях – и значительно трансформирующего содержание): при выборе телевидения лидирующими ответами среди студентов всех городов стали: «внимание осталось на прежнем уровне», «не смотрю (и не смотрел раньше) программы о культуре и искусстве»; при выборе сети Интернет: «стал уделять гораздо больше времени просмотру интернет-материалов о культуре и искусстве», «стал уделять немного больше времени просмотру интернет-материалов о культуре и искусстве».

Исходя из вышесказанного, можно зафиксировать латентный конфликт в системе коммуникаций институтов, отвечающих за формирование и реализацию культурной политики и молодежной студенческой аудиторией. Данный конфликт объективируется,

вероятно, разными коммуникативными компетенциями субъекта культурной политики и объекта ее влияния. Соответственно, можно прогнозировать постепенное снижение ассимилирующего потенциала традиционной культуры (при сохранении архаичных форм ее администрирования) и рост конгломеративности и инновационности реальных культурных практик.

Литература

1. Астафьева О. Н., Синецкий С. Б. Философские и прикладные аспекты культурной политики на поселенческом уровне // Вестн. культуры и искусств. 2017. № 4 (52). С.70-80.
2. Культура. Власть. Общество: пути реализации государственной культурной политики : материалы межрегион. науч.-практич. конф. / науч. ред. и сост. Н. Б. Кириллова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. 192 с.
3. Кумачева О. В. Возможности эмпирических исследований и количественные оценки результативности культурной политики // Науч.-информ. журнал «Культурное наследие России». 2015. № 3 (10). С. 24–33.
4. Синецкий С. Б. Культурная политика XXI века: от прецедента Истории к проекту Будущего. Челябинск : Энциклопедия, 2011. 288 с.
5. Быховская И. М. Прикладная культурология: потенциальное vs актуальное // Обсерватория культуры. 2011. №4. С. 4–12.
6. Зубанова Л. Б., Рушанин В. Я. «Культура в действии»: социологический мониторинг эффективности культурной политики // Науч.-информ. журнал «Культурное наследие России». 2015. № 3 (10). С. 46–52.
7. Основы государственной культурной политики : утв. Указом Президента Рос. Федерации от 24.12.2014 № 808 // Собрание законодательства Рос. Федерации. 2014. № 52 (часть I), ст. 7753.

УДК 008:004.5+316.772

Н. С. Мандрыгина

ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ КИБЕРНЕТИЧЕСКОГО БЕССМЕРТИЯ*

Аннотация. В данной статье освещается понимание концепции кибернетического бессмертия с философско-культурологической точки зрения. Поднимает проблема возможного будущего человечества и антропологической катастрофы.

Ключевые слова: виртуальная культура, киберпространство, культурные практики, антропологическая катастрофа, постчеловек, бессмертие.

Mandrygina N. S.

PHILOSOPHICAL AND CULTURAL UNDERSTANDING OF THE CONCEPT OF CYBERNETIC IMMORTALITY

Abstract. This article highlights the understanding of the concept of cybernetic immortality from the philosophical and cultural point of view. Raises the problem of possible future of mankind and anthropological catastrophe.

Key words: cyberspace; anthropological catastrophe; postman; immortality.

В XXI веке компьютерные технологии достигли такого уровня развития, что могут предоставить человеку ту степень мобильности и автономности, при которой он (человек) может спокойно изменить границы пространства и времени. Оставаясь в отпуске в другом городе в другом часовом поясе, можно спокойно присутствовать на работе, проводить презентацию проекта или совершать покупки лежа на диване, общаться и видеть людей через тысячи километров.

В связи с формированием нового виртуального пространства, порождающего свои культурные практики, появляется потребность в переосмыслении таких понятий, как пространство, время да и сам человек. Происходит процесс изменения способа существования человека и общества.

Ж. Бодрийяр связывал понятие виртуального с проблемой искусственного интеллекта. По его мнению, машины, способные выполнять логические операции, в какой-то степени являются интеллектуальными, поскольку проявляют некий уровень мышления. Изменяются телесные, познавательные и языковые процессы для создания их искусственных моделей [1]. Таким образом, стирается реальный объект и заменяется виртуальным прототипом. К примеру, можно привести компьютерные игры, когда человек погружается в виртуальную реальность и входит в состояние «потока», тем самым становясь дополнением к виртуальности.

Одним из вариантов виртуальной симуляции является компьютерное моделирование живых объектов. Возможность построения различных динамических моделей

* Исследование проводилось при поддержке гранта Президента РФ, проект МК-6373.2018.6.

среды, в которую можно поселить проектируемый объект. Тем самым происходит стирание живого и подмена его на симуляцию. Для симулируемого живого объекта, помещенного в симулируемую окружающую среду, открываются безграничные возможности, в том числе и кибербессмертие. Благодаря компьютерным технологиям, идея вечной жизни перестает быть чем-то фантастичным и недостижимым. На основе Кибернетического манифеста идею бессмертия можно представить следующим образом: «Человек – это кибернетическая система, определенная форма организации материи, которая включает многоуровневую организацию управления. Душа или сознание – высший уровень этой иерархии. Отсюда следует предположение, что кибернетическая интеграция должна сохранить ядро человеческой личности, ибо она является двигателем эволюции, и сделать личность бессмертной» [2, с. 258].

Современные компьютерные устройства позволяют изготавливать очень сложные проекты, например математические презентации на сотни миллионов страниц и формул. Поэтому смоделировать, передать или отремонтировать тело, состоящее из определенного количества клеток, или высчитать генокод человека и «загнать» его в виртуальное пространство, тем самым дополнив его собой, уже не кажется невероятным сюжетом научно-фантастического романа.

С. Хоружий говорит о том, что «компьютерные технологии входят в антропологию, осуществляя кардинальное расширение интерфейса «мозг – машина» (ИММ). Когда ИММ захватывает некоторую критическую долю активностей и способностей человека – есть основание говорить, что человек превращается в гибрид человека и машины, т. е. Киборга – первый вид Постчеловека, и к его появлению ведут стратегии, развивающие все формы соединения и сращения человека с компьютерной техникой» [3].

Таким образом, перспективы существования человечества, проблема самопознания и самоидентификации приобретает новый иной уровень осмысления, возникает ситуация антропологической катастрофы. Согласно М. Мамардашвили, это «событие, происходящее с самим человеком и связанное с цивилизацией». Смысл его заключается в том, что в человеке может необратимо сломаться нечто жизненно для него важное, «в связи с разрушением или просто отсутствием цивилизационных основ процесса жизни» [4].

Компьютерные технологии дают платформу для изменений не только физического и социального пространства, но и возможность для модификации человека как биологического вида, возможно, для создания существа принципиально отличного от представителя *Homo sapiens sapiens*.

Литература

1. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции / пер. с франц. А. Качалова. М. : Изд. дом «ПОСТУМ», 2015. 240 с.
2. *Фасенкова Л. В.* Экологический утопизм и трансгуманизм в системе социоприродных представлений о мире // *Философия социоприродного взаимодействия в век конвергентных технологий* : коллект. монография / отв. ред. д.ф.н., проф. И. К. Лисеев. М. ; СПб : Нестор-История, 2018. 344 с.
3. *Хоружий С. С.* Проблема Постчеловека, или Трансформативная антропология глазами Синергийной антропологии // *Интелпрос* : [сайт]. URL: http://www.intelros.ru/intelros/reiting/reiting_09/material_sofi/5246-problema-postcheloveka-ili-transformativnaya-antropologiya-glazami-sinergijnoj-antropologii.html (дата обращения: 03.04.2019).
4. *Мамардашвили М. К.* Сознание и цивилизация // *KnigoGid* : [сайт]. URL: <https://knigogid.ru/books/483797-soznanie-i-civilizaciya/toread> (дата обращения: 03.04.2019).

УТОПИЯ КАК РОДОВОЙ ПРОЕКТ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА И НЕОБХОДИМОСТЬ ИДЕОЛОГИИ

Аннотация. Поскольку в России запрещена обязательная идеология, остается обратиться к утопии. Утопия требует исполнения желаний, утопическое – это и есть человеческое: брать нечто из ниоткуда и внедрять в жизнь. Идеология не может представлять собой простое искажение, главным в идеологии оказывается не подозрение и не свободные ценности, но собеседование. Идеология имеет более широкие функции, нежели религия и политика. Она является интегрирующей силой в обществе, концепция интеграции является базовой для двух других концепций идеологии – легитимизации и искажения. Идеология рождается из утопии и утопия ставит под вопрос то, что существует. Утопия вводит смысловое сомнение, подрывающее очевидное а в условиях, распада ценностей, утопия оказывается последним ресурсом: она и выход и орудие критики реальности.

Ключевые слова: утопия, простое искажение, религия, политика, утопическая фантазия, риторика, концепция интеграции, воображение.

Nekrasov S. N.

UTOPIA AS A GENERIC PROJECT OF HUMANITY AND NECESSITY OF IDEOLOGY

Abstract. Since the Russian Federation banned mandatory ideology, it remains to turn to utopia. Utopia requires the fulfillment of desires, utopian – this is human: take something from nowhere and implement in life. Ideology can not be a simple distortion, the main thing in ideology is not suspicion and not free values, but an interview. Ideology has broader functions than religion and politics. It is an integrating force in society, the concept of integration is the basis for the other two concepts of ideology – legitimization and distortion. Ideology is born out of utopia and utopia questions what exists. Utopia introduces semantic doubt that undermines the obvious and in the conditions of the collapse of values, utopia turns out to be the last resource: it is both an exit and an instrument of criticism of reality.

Keywords: utopia, simple distortion, religion, politics, utopian fantasy, rhetoric, concept of integration, imagination.

Поскольку в РФ конституционно запрещена государственная или обязательная идеология, а народная мечта проходит доконцептуальное обсуждение в открытой председателем Изборского клуба А.А. Прохановым в 2019 г. в Екатеринбурге «Академии народной мечты», элите и «глубинному народу», обнаруженному В.Ю. Сурковым, ничего другого не остается, как обратиться к утопии.

Утопия представляет собой сплав, амальгаму сил, работающих вместе, а поскольку идеи передаются в истории и исторически возникают, то утопия не есть просто трансцендентальный элемент мышления вне истории, но часть нашей истории, в которой сложившиеся фундаментальные структуры работы, языка и власти преодолеваются, это преодоление и есть утопическое начало. При возникновении потребности в утопии в повседневной речи и в призывах власти все чаще слышится слово «прорыв».

Если фундаментальным свойством идеологии является установление идентичности – будь то идентичность группы или идентичность индивида, то утопия порывает с системой самоидентификации и требует исполнения желаний. Так, в ходе перестройки СССР в песнях требовался «новый поворот» или реципиентам сообщалось: «Нет, нет, нет, нет, мы хотим сегодня, / Нет, нет, нет, нет, мы хотим сейчас». Было и прямое обращение к верхам: «Эй, вы, там, наверху! От вас опять спасенья нет! Не могу больше слушать я этот ваш кордебалет!»

Примечательно, что массы в тот период еще разделяли утопию и реальность и требовали потехе отдать только час, так же как в послевоенной песне звучало: «у каждой работы имеется срок, суббота, суббота, хороший вечерок», и продолжалось в утверждении «делу время, делу время, да, да, да, да, да, да, да, а потехе – час». Но верхи, как в революционной ситуации, уже не могли управлять по-старому и предлагали массам утопию – социальный гибрид конвергентного социализма, или нежизнеспособного «рогатого зайца» (А. А. Зиновьев).

Пузырь новой утопии не позволяет трем типам знания и вызывающих их к жизни интересам (инструментальный, практический и критический) быть сведенным к одному из них. Утопия раскрывает спектр интересов и предохраняет их от коллапса в инструментальном интересе. Позитивное значение утопии заключается в возникновении разграничительной линии между возможным и невозможным, которое не реализуемо даже в виде рациональной надежды. Утопическая фантазия оказывается фантазией идеального речевого акта, идеальной коммуникативной ситуации – неограниченной и ненасильственной коммуникации. Возможно, этот идеал свободы и составляет ядро самого представления о человечестве и человечности. Следует сказать, что утопическое – это и есть человеческое, даже слишком человеческое.

Сделанные выводы позволяют переосмыслить и идеологию. Само формирование знания представляет собой движение от утопии к идеологии и науке, и если утопия столь важна и значительна, то идеология не может представлять собой простое искажение: такова наиболее простая ее концепция. Здесь неизбежно введение концепции классового интереса и оформление модели этажей – отношения базиса и надстройки. Такой анализ позволяет ввести вторую и более усложненную концепцию – идеология понимается как легитимизация в духе М. Вебера, когда парадигмой оказывается не классовый интерес, но призыв к легитимности, исходящий от всех форм власти [1]. Разрыв между легитимностью лидера и признанием этой легитимности членами группы позволяет уйти от парадигмы подозрения (классового интереса) к парадигме свободных ценностей, причем концептуальной рамкой размышлений об идеологии оказывается не каузальность, но мотивация индивидов. О последней мы начинаем говорить не в терминах структур и сил, но в категориях идеальных типов признания власти. В этой парадигме идеальные типы играют ту же роль, что и надстройка в первой парадигме.

Для совместного представления идеологии и утопии в единой теоретической рамке необходима третья модель идеологии как интеграции или идентичности – то есть тех качеств, которые идеологии дает утопия. Главным в идеологии оказывается не подозрение и не свободные ценности, но собеседование и диалог. Если осмыслять идеологию как искажение и использовать механизм подозрения, мы получим классическую «социологию знания» К. Мангейма [2]. Если понимать групповые ценности на основе самопонимания этих ценностей, то ценности следует принять в позитивном значении – беседовать следует с ценностями, а не с субъектами культурного диалога. Сама концептуальная рамка оказывается ни каузальной, ни структуральной, ни мотивационной, но семиотической, поскольку культура выступает в качестве семиотического процесса. В этом процессе идеология оказывается интегратором и стражем идентичности.

Дело в том, что всякое социальное действие уже всегда и заранее символически опосредовано. Речь не идет о самом символическом действии, но о действии символически опосредованном. Понятно, что в свете сказанного идеологию неверно понимать просто как надстройку, как вид надстройки. Более того, всякое различие базиса и надстройки исчезает, поскольку символические системы уже принадлежат к инфраструктуре, к базовому строению человеческого бытия, к родовой сущности человека. Однако от надстройки остается нечто – символическое является чем-то внешним и не принадлежит к органической жизни. В таком понимании исчезает качественная и тематическая характеристика идеологии, из-за которой господствующую идеологию запрещают и изгоняют из открытого употребления.

Понятно, что важнейшее место локализации идеологии находится в политике, ибо политика есть то, что задается базовыми правилами использования власти, присущими группе. Вопросы интеграции приводят к вопросам легитимизации, а они, в свою очередь, к вопросам искажения: получается обратное движение от более развитой концепции к более поверхностной и первичной. Исследование идеологии, и это подтверждается работой П. Рикера, обречено на движение взад и вперед по этой иерархии концепций [3, p. 259]. Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что идеология имеет более широкие функции, нежели религия и политика в той мере, в какой она является интегрирующей силой в обществе. Но идеология не заменяет религию в современной жизни, поскольку религия обладает специфическими свойствами. Так, религия артикулирует тему этноса и формирует взгляд на мир (тема страдания и смерти) – именно этого нет у идеологии. Религия обеспечивает фундаментальную стабильность и единство на уровне самых глубинных человеческих чувств – на уровне экзистенциальных ценностей. Как теория чувств, религия контактирует с этическим и космическим началами, она стоит за пределами оппозиции традиционного и современного. Далее, религия структурирует чувства через ритуалы, в то время как идеология возникает не из кризиса ритуального измерения, но из открытой конфликтной ситуации современности. Это значит, что движение к идеологии идет не от религии, но от утопии, которая в преодолении

религиозного упования на потусторонность, формирует идеологию и науку для овладения конфликтной современностью!

Подведем итоги: концепция интеграции является базовой для двух других концепций идеологии – легитимизации и искажения, связь эти трех функций в обществе осуществляется через привязывание идеологии к большей роли воображения в общественной жизни. Это значит, что идеология рождается из утопии и воображаемое работает на двух уровнях: воображение может функционировать для сохранения порядка и тогда воображение запускает стадии формирования идентификации, отражающие порядок; воображение имеет разрушительную функцию – оно может действовать как прорыв.

Воображение в идеологии консервативно – это первая роль. Утопия представляет второй тип воображения – она всегда является взглядом из ниоткуда. Утопия ставит под вопрос то, что существует – делает этот мир странным и мы говорим, что не можем жить по-старому. Утопия вводит смысловое сомнение и работает как «эпохе» Э. Гуссерля [4] – и это основная ценность утопий. В тех условиях, когда в мире все охвачено рассыпавшимися системами ценностей, утопия оказывается последним ресурсом: она и выход и орудие критики реальности. Наше время в России взывает к утопии и к утопистам.

Литература

1. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // М. Вебер. Избранные произведения. М. : Прогресс, 1990. С. 44–271.
2. Манкгейм К. Идеология и утопия // Диагноз нашего времени. М. : Юрист, 1994. 693 с.
3. Ricoeur P. Lectures on ideology and utopia. N.Y.: Columbia univ. press, 1986. 353 p.
4. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1. 2-е изд. / пер с нем. А. В. Михайлова, вступ. ст. В. А. Куренного. М. : Академ. проект, 2009.

УДК 130.2+325.36+325.81

С. Н. Оводова

ЧЕЛОВЕК В МИРЕ ТРАНЗИТНОЙ КУЛЬТУРЫ: ВЛИЯНИЕ ДЕКОЛОНИАЛЬНОГО ПОВОРОТА НА ТРАКТОВКУ ПОНЯТИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ*

Аннотация. В статье вводится понятие «транзитная культура». Объясняется соотношение транзитной культуры с деколониальным поворотом. Выявляются различия трактовки культуры в рамках постколониального поворота и деколониального поворота. Разграничиваются модели идентичности, формирующиеся в гибридной и транзитной культурах.

Ключевые слова: деколониальный поворот, транзитная культура, человек, культура, философия культуры, постколониальные исследования, идентичность, методология, дискурс.

Ovodova S. N.

HUMAN IN THE WORLD OF TRANSIT CULTURE: THE EFFECT OF DECOLONIAL TURN ON THE CONCEPT OF IDENTITY

Abstract. The article introduces the concept of “transit culture”. The ratio of transit culture to the decolonization turn is explained. Identified differences in interpretations of culture in the framework of postcolonial turn and decolonial turn. The models of identity formed in hybrid and transit cultures are distinguished.

Keywords: decolonial turn, transit culture, human, culture, philosophy of culture, postcolonial studies, identity, methodology, discourse.

Введение

Методологические поиски в теории культуры обусловлены постоянно трансформирующейся социокультурной реальностью. Для описания культур, возникающих в процессе взаимодействия двух и более культур, применяется понятие гибридной культуры. Данное понятие было сформулировано в рамках постколониального поворота в гуманитарных науках и описывает особый тип идентичности, носители которой соединяют в себе ценности нескольких культур. Переход от осмысления гибридных идентичностей, зажатых между властной и подчиняющейся культурами, к осмыслению экзистенциальной колониальности, колониальности мышления демонстрирует деколониальный поворот, который, по нашему мнению, представляет собой синтез пространственного и постколониального поворотов на новом уровне.

Постколониальные исследования и деколониальная оптика в теории культуры

Понятие гибридной культуры используется для объяснения моделей поведения, формирующихся в результате миграций в ситуации мультикультурализма. Разрыв репрезентаций идентичности в рамках гибридной культуры порожден тем, что человеку приходится

* Исследование проводилось при поддержке гранта Президента РФ, проект МК-6373.2018.6.

переключаться с одной системы ценностей на другую. Примером носителей гибридной идентичности являются мигранты, беженцы, представители диаспор и т. п. Вынужденные совмещать в своем поведении несколько форм поведения и репрезентировать несколько идентичностей (исконной «своей» культуры и условной «чужой» культуры, в пространство которой происходит инкультурация), они являются продуктом гибрида, соединения нескольких культур. Понятие гибридной культуры использует в своих работах Х. Баба (Бхабха) [1, 2]. На становление постколониального дискурса оказала влияние философия постмодерна, что проявляется в деконструкции идеи центра и доминанты и во внимании исследователей к маргинальным, периферийным практикам и культурам.

Деколониальный поворот ставит вопрос о категориях восприятия культурной реальности, акцентируя внимание на том, что в большинстве своем привычные теоретику культуры понятия и категории порождены западной наукой [3]. Освобождение от привычных методологических схем и ходов системы знания аргументировано тем, что знание контекстуально, что, используя современную логику, постколониальные исследователи продуцируют западное знание. «Деколониальный поворот отказывается от универсализма постколониальных штудий, которые свой локальный англо-французский опыт выдают за “путешествующую теорию”. <...> Они воспроизводят колониальность знания, то есть глобальную систему продуцирования, легитимации и распространения знания, существующую вот уже пять столетий и прочно связанную с возникновением и изменениями современного/колониального мира» [3]. Использование «западных схем» для объяснения проблем третьего мира или для анализа идентичностей мигрантов, диаспор и т. п. демонстрирует колониальность мышления и, с точки зрения представителей деколониального поворота, не позволяет понять опыт таких культур и людей. Деколониальная оптика делает акцент на уникальности опыта, переживаемого отдельной территорией, страной, нацией, человеком. Деколониальный взгляд позволяет увидеть в культуре не только гибридность, но и транзитность; то есть не только процессы формирования культуры на стыке двух самостоятельных культур, но и процессы расшатывания привычных категорий, осуществляющиеся между глобальным современным знанием и локальностью. Деколониальный поворот разворачивает исследователя к слепым зонам в культурах, давая возможность зафиксировать интеллектуальные «не-места», ускользающие от западной теории, но еще не схваченные в локальных категориях, а также позволяет осуществлять контекстуальный анализ локальностей вне их позиции «угнетенного».

Транзитная культура и процессы идентификации

Предлагаемое нами понятие «транзитная культура» позволяет разграничить представление об идентичностях, описываемых в постколониальных исследованиях и в деколониальной оптике. Стоит отметить, что те смыслы, которые мы вкладываем в понятие «транзитная культура», отличны от понимания транзитной культуры Гундоровой Т. как

«маргинальной постколониальной идентичности» [4, с. 406]. Идентичности, осмысляемые в рамках постколониального подхода, являются производными от гибридной культуры, они фиксируют смешение ценностей и моделей поведения «своей» и «чужой» культур. Выстраиваемая модель идентичности формируется в иерархичном пространстве «между» доминантной, привилегированной культурой и вытесняемой культурой. Соответствующие доминантной культуре модели поведения являются поощряемыми и более предпочтительными в данном обществе, модели поведения вытесняемой культуры признаются маргинальными. При этом «своя» культура является вытесняемой, в этом и заключается трагедия и травма, которые акцентируются в рамках постколониальных исследований: невозможность репрезентировать модель поведения «своей» культуры и необходимость встраиваться в «чужую» культуру и перенимать ее модели поведения, т. к. они более предпочтительны и эффективны в данном обществе.

Деколониальный поворот акцентирует внимание исследователей на том, что, несмотря на оставшийся позади колониализм как феномен истории, подавление и подчинение продолжают существовать как социальные практики, как штампы в мышлении и в восприятии, этот феномен носит название колониальности [3]. Для устранения ситуации подавления и подчинения представители деколониального поворота пытаются создать внеиерархичные пространства, диалоговые площадки, конференции, где бы любой человек не чувствовал притеснения и угнетения. Они в своих работах даже отказываются от фиксации деколониальности как исследовательской практики (*studies*), ибо это есть деление на субъект и объект, а следовательно, формирование оптики надзирателя и исследуемого [3]. Можно зафиксировать, что проектируемые ими ценности порождают культуру вне иерархии, мы предлагаем для обозначения такой культуры термин «транзитная культура». Это культура вне системы, вне подчинений, вне доминант. Используя термин М. Оже, можно сказать, что это культура в пространстве «не-места» [5], в не фиксируемом пространстве, не принадлежащем никому, поэтому нам видится адекватным для обозначения этой культуры применить предикат транзитная.

Идентичности, формируемые в транзитной культуре, отличаются постоянной неукорененностью, сомнением, изменчивостью и текучестью, они находятся в непреходящем становлении. Пространства, в которых осуществляется репрезентация идентичности, легитимизируют множественность, что, с точки зрения деколониального поворота, позволяет человеку открыто и искренне манифестировать свои ценности. Обратной стороной данной идентичности является отсутствие нормативных образцов поведения.

Выводы

Несмотря на то, что представители постколониального и деколониального поворотов работают с концептом власти и осмысляют практики подчинения, при сопоставлении типов культур (гибридной и транзитной) и формируемых в их рамках идентичностей

видна значительная разница подходов. Деколониальный поворот позволяет осмыслить процессы в культуре, не попадающие в оптику привычных исследовательских практик, увидеть наличие колониальности в структурах знания, в мышлении, зафиксировать ситуации экзистенциональной колониальности.

Литература

1. Баба Х. ДиссемиНация: время, повествование и края современной нации / пер. с англ. И. Борисовой // Синий диван. 2005. № 6. С. 68–118.
2. Бхабха Х. Местонахождение культуры // Перекрестки: журнал исследований восточноевропейского приграничья. 2005. № 3–4. С. 161–191.
3. Глостанова М. В. Постколониальная теория, деколониальный выбор и освобождение эстетизма // Человек и культура. 2012. № 1. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_141.html (дата обращения: 01.02.2019).
4. Гундорова Т. Транзитная культура и постколониальный ресентимент // Нов. лит. обозрение. 2017. № 2 (144). С. 386–406.
5. Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна / пер. с франц. А. Ю. Коннова. М. : Нов. лит. обозрение, 2017. 136 с.

УДК 316.61+316.4+394

Т. К. Ростовская, Т. Б. Калиев

ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ В НОВЫХ ИСТОРИЧЕСКИХ УСЛОВИЯХ

Аннотация. Авторы, обращая внимание на события, происходящие духовно-нравственном и социокультурном пространстве общества, отмечают недооценку традиционных ценностей, которые, являясь ядром базовых, фундаментальных ценностей социума, представляют собой неотъемлемую часть жизни и развития нации.

Ключевые слова: традиционные ценности, фундаментальные ценности, социальная и историческая эволюция общества, социокультурное пространство общества.

Rostovskaya T. K., Kaliev T. B.

TRADITIONAL VALUES IN NEW HISTORICAL CONDITIONS

Abstract. The Authors, paying attention to the events taking place in the spiritual, moral and socio-cultural space of society, note the underestimation of traditional values, which, being the core of the basic, fundamental values of society, are an integral part of the life and development of the nation.

Keywords: traditional values, fundamental values, social and historical evolution of society, sociocultural space of society.

Традиционные ценности составляют ядро базовых, фундаментальных ценностей социума. В течение социальной и исторической эволюции общества традиционные ценности ответственны за сохранность генетической идентичности общества. Традиционные ценности функционируют на микро- и макроуровнях. Микролокальный уровень – это семья, процесс воспитания и социализации детей. Макроуровень – это уровень ассоциации с нацией, государством и определенными политическими, культурными и историческими символами, формирующими нацию.

На период конца 1980-х – начала 1990-х годов мировой социум на глобальном уровне испытывает ряд существенных трансформаций, связанных с распространением «постиндустриальных» ценностей. События, происходящие в духовно-нравственном и социокультурном пространстве общества, позволяют говорить о том, что в социуме на данный момент весьма заметно ощущается недооценка традиционных ценностей, которые издавна являлись неотъемлемой частью жизни и развития нации.

Будучи органично встроенными в духовно-культурную ткань общества, ценности выступают носителями свернутого, лаконичного и доступного для восприятия общественного опыта. Они отражают проверенные и апробированные историей жизненно важные потенциалы, нормы, образцы поведения и мировоззрения этноса, нации, общества в целом. Ценности – это выработанные самой историей ориентиры и приоритеты внутреннего обустройства общества, они обеспечивают его устойчивость и единство, преемственность, связь времен и возможность движения в будущее [1].

Сегодня перед социумом стоит множество разнообразных проблем – экономических, политических, социальных, но главное все-таки – это проблемы в духовной сфере, свя-

занные со сложными и противоречивыми событиями нашей истории. Остро стоят проблемы обеспечения международной безопасности, борьбы с международным терроризмом. К этому следует добавить глобальные экологические проблемы, изменение климата, рост числа природных катастроф. Важнейшим условием противодействия этим угрозам является формирование у молодежи подлинных духовно-нравственных ориентиров на основе тысячелетней российской культуры и традиций.

Ключевой задачей на государственном уровне является воспитание патриотично настроенной молодежи с независимым мышлением, обладающей созидательным мировоззрением, профессиональными знаниями, демонстрирующей высокую культуру, в том числе культуру межнационального общения, ответственность и способность принимать самостоятельные решения, нацеленные на повышение благосостояния страны, народа и своей семьи. Вышеобозначенное усиливает необходимость сохранения значимости основ российской культуры, знания и уважения к истории, духовным ценностям многонационального народа России, уникального опыта ответственности российских граждан за свою страну, ее будущее и будущее всего мира [2].

Трансформация ценностных ориентаций рассматривается как процесс преобразования внутренней основы существующей системы ценностей, характеризующийся качественными изменениями ее системообразующих элементов на основе интересов политической и информационной власти и общества с учетом особенностей менталитета и традиционной культуры [3].

Следует согласиться с российскими учеными, которые считают, что «...исторически сложившиеся духовно-нравственные ценности, являющиеся основой русской культуры, постоянно подвергаются извращенным формам различных провокаций со сцен государственных театров, кино и телевидения. Все это расшатывают устои российского общества, не позволяют сохранять социальную целостность многонационального российского общества, крепить межпоколенные отношения, успешно строить социальное государство с традиционным укладом» [4].

Наиболее серьезные изменения происходят в сфере семейных ценностей, обучленные трансформациями семьи в современном обществе: неполные семьи, однополые браки, типы совместного сожительства.

Существенным фактором, влияющим на особенности демографического поведения молодежи в начале нового тысячелетия, стали последствия сексуальной революции, о которой русско-американский социолог П. А. Сорокин предостерегал общество, осуществляющее «опасный дрейф к пропасти». В своей работе «Американская сексуальная революция» П. А. Сорокин обращает внимание на то, что «вседозволенность в области сексуальной жизни молодого поколения привела к увеличению сексуальной распущенности, сексуальных девиаций. Привычным стала разводимость, частая смена партнеров в период между браками приводит к возрастающей распущенности, а сексуальное целомудрие высмеивается, как ханжеский предрассудок» [5, с. 28].

К сожалению, причины, порождающие в современной России нарушение социальных и духовно-нравственных норм, носят системный характер и являются, как правило, не личностными и психологическими, а в большей мере – социальными. К таким причинам российские ученые социологи Т. К. Ростовская и О. В. Кучмаева относят прежде всего откладывание браков и рождения детей; отказ от привычных (традиционных) норм отношений пола, что порождает сексуальную распущенность, выражающуюся в различных добрачных отношениях [6].

Также обращает на себя внимание исследователей существующее многообразие форм совместной жизни молодого поколения, когда происходит переход от зарегистрированных браков к так называемым гражданским бракам, от пожизненных браков – к частой смене партнеров. Нарастающая тенденция представляет угрозу традиционному браку как семейному союзу – базовой основы российского общества. Статистика говорит о том, что ежегодно у молодежи популярность к регистрации официальных браков в России уверенно снижается, выделяя на первый план «гражданские браки». В связи с чем, перед российским государством и обществом стоит сложнейшая задача по разработке новой социальной политики, отвечающей вызовам XXI века и имеющей ориентацию на традиционные национальные смыслы и ценности русской (российской) культуры и цивилизации, ментальность ее народа.

Новая социальная политика призвана включать широкий спектр направлений, затрагивающих практически все сферы жизнедеятельности российского человека (культуру, образование, науку, семью, армию, спорт, церковь, др.), решая задачу нравственного оздоровления российского общества, в сохранении и укреплении традиционных ценностей российской культуры и общества [7].

Литература

1. Ситаров В.А. Ценностные трансформации современной студенческой молодежи // Знание. Понимание. Умение. 2017. №2. С. 202–209.
2. Ростовская Т.К. Патриотизм и семья в молодежной среде как основа ценностного фундамента российского государства // Духовность и социальное служение. Ценностный мир российской молодежи : кол. монография : в 3 т. Т. 1 / под общ. ред. Т. К. Ростовской, А. М. Егорычева. М. : Перспектива, 2018. 296 с.
3. Ховалыг Д. В. Трансформация ценностных ориентаций российского общества в средствах массовой информации : автореф. дисс. ... канд. полит. наук. М., 2007. URL: <http://cheloveknauka.com/transformatsiya-tsennostnyh-orientatsiy-rossiyskogo-obschestva-v-sredstvah-massovoy-informatsii> (дата обращения: 10.03.2019).
4. Егорычев А.М., Ростовская Т.К., Критинин А.С. Духовность русской культуры как базовый фактор новой государственной молодежной политики России. ЦИТИСЭ. 2018. № 1 (14). URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=35217420> (дата обращения: 10.03.2019).
5. Сорокин П.А. Американская сексуальная революция / пер. Г. Ф. Войтенковой ; под ред. Н. Е. Марковой. М. : Проспект, 2006. 151 с.
6. Ростовская Т.К., Кучмаева О.В. Семья – важная составляющая ценностного ядра молодых россиян // Ценности и смыслы. 2017. № 1(47). С. 121–133.
7. Ростовская Т.К., Егорычев А.М. Роль русской женщины в развитии социальной сферы государства // Человек в мире культуры. Региональные и культурологические исследования. 2016. № 2(18). С. 31–39.

Раздел 2

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЦЕННОСТЕЙ КУЛЬТУРЫ В ИНФОРМАЦИОННУЮ ЭПОХУ

УДК 316.324:39+791.229.2:39

И. А. Головнев, Е. В. Головнева

ВИЗУАЛЬНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ СООБЩЕСТВ СЕВЕРА В ЭТНОГРАФИЧЕСКОМ КИНО: ИСТОРИЧЕСКИЙ И СОВРЕМЕННЫЙ РАКУРС*

Аннотация. В историческом контексте советского и постсоветского документального кино анализируются этнографические фильмы о коренных народах Севера. Рассматривая фабулу формирования визуального этнографического взгляда о народах Севера, авторы обращаются к современному документальному фильму «Месторождение» (И. Головнев, 2012), в котором изображается жизнь семьи Пяк в Ханты-Мансийском автономном округе. Делается вывод о том, что фильм может рассматриваться в качестве культурного посредника при раскрытии темы конфликтных отношений между нефтяниками и местными жителями в сфере природопользования на севере Сибири.

Ключевые слова: этнографический фильм, коренные народы Севера, оленеводство, добыча нефти, Ханты-Мансийский автономный округ, Россия.

Golovnev I. A., Golovneva E. V.

VISUAL REPRESENTATIONS OF TRADITIONAL NORTHERN COMMUNITIES IN ETHNOGRAPHIC FILM: HISTORICAL AND MODERN PERSPECTIVES

Annotation. This paper investigates the ethnographic films about the indigenous peoples of the North, moving from the visual representations of the North produced in the Soviet state to the new discourses of post-Soviet Russian documentary films. By demonstrating how the representations of traditional ethnocultural communities of the North have evolved over time in Russian documentary, the authors focus on the contemporary documentary film Oil Field (Oil Field; Ivan Golovnev 2012), which depicts a life of the family Piak (Nenets Vasily Piak and his Khanty wife, Svetlana) in the Khanty-Mansi Autonomous Okrug–Yugra. Authors came to conclusion that ethnographic cinema would be considered as a cultural mediator.

Keywords: ethnographic film, indigenous peoples of the North, reindeer herding, oil industry, Khanty-Mansi Autonomous Okrug, Russia.

* Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ, проект 18-09-00076 «Традиционные этнокультурные сообщества Севера в этнографическом кино».

Этнокультурные сообщества Севера на экране

Этнографическое кино исторически являлось важным инструментом формирования визуального знания о народах Севера. Теоретик этнографического кино Карл Хейдер обращал внимание на то, что в создании фильма о культурах важно паритетное участие этнографа-исследователя и кинематографиста. По его мнению, именно этнографическое кино способно уловить не только отдельные действия и ритуалы в изучаемой культуре, оно помогает сформировать относительно целостное представление об всем этнокультурном сообществе [1]. Дэвид МакДугалл также определяет этнографическое кино как исследовательское по своей природе кино, которое «стремится истолковать одно общество для другого» [2, р. 96]. Эвристическая ценность этнографического кино заключается в том, что этот жанр, являясь особым направлением кинематографа, сочетает в себе качества научного исследования и искусства [3].

В России, начиная с 1920-х гг., было создано довольно много этнографических фильмов, посвященных материальной и духовной культуре коренных народов Севера. Представление на экране этнокультурных северных сообществ в раннем советском кинематографе следовало «этнографическому принципу», в соответствии с которым запечатлевалась повседневная жизнь коренных жителей Севера и давалась картина их преобразований в условиях советской действительности («Шестая часть мира» Д. Вертова, 1926; «За Полярным кругом» В. Ерофеева и В. Поповой, 1927). В этих кинокартинах формировалось комплексное представление о северном культурном ландшафте как территории, богатой природными ресурсами, населенной «исчезающими» народами, продуцировался образ фронтального пространства, а сам Север репрезентировался как место, нуждающееся в масштабных преобразованиях [4]. Кинематографисты изображали кочевой образ жизни коренных народов, не меняющийся веками и разворачивающийся в условиях нетронутой природы. Противопоставлением образов «природного» и «городского» жизненного стиля на экране обозначалась культурная дистанция между «первобытным» и «цивилизованным». Кинокартины подобного типа можно определить как просветительское и идеологическое кино – культурфильмы, которые в 1920-х гг. снимались в различных отдаленных частях СССР и формировали у зрительской аудитории устойчивые образы отдаленных и «экзотических» территорий молодой советской родины.

В послевоенное время коренные народы Севера продолжали восприниматься кинематографистами как объект социалистических преобразований; образы нового быта (строительство школ, больниц, домов культуры и пр.) на экране сочетались с демонстрацией элементов традиционной культуры («Интернат для детей народов Севера», 1958 и «Сказ о земле Коми», 1967, Ю. Могилевцев; «Праздник Севера», Р. Гольдин, 1970; «Годы, равные векам», И. Гелейн, 1978). Во всех этих фильмах, основанных на идее травелога, путешествия в отдаленные части страны, режиссеры продолжают разрабатывать метафору Севера как особого «воображаемого пространства», как места со специфическими культурными практиками.

Новое поколение этнографических фильмов в постсоветской России («*Семь песен тундры*», Финляндия, 1999; «*Невеста седьмого неба*», Финляндия, 2003; «*Прародительницы жизни*», Финляндия, 2002 А. Лапсуи; «*Япстик-Хэсе*», Россия, Э. Бартенев, 2006) представляют собой уже иной подход к снимаемому материалу. Эти фильмы основаны на рефлексии и соучастии режиссера, глубоком внутреннем переживании им изучаемой культуры. В новых российских фильмах, безусловно, важно изображение кочевого образа жизни (сцены с оленями, детьми, которые играют с собаками и одеты в малицу, взрослыми, которые едят сырое мясо, и т. п.), «исчезающих» практик традиционной культуры («*Время таяния снов*», 1993–1996; «*Птицы Наукана*», 1996; «*Остров*», 2001; «*Чукотские казаки*», 2003; «*Фабрика чудес*», 2005–08; «*Добро пожаловать в Энурмино!*», 2008, «*Книга Тундры. Повесть о Вувукае, маленьком камне*», 2011 режиссера А. Вахрушева). В то же время в этих кинокартинах осмысливаются вопросы травматичного коллективного опыта переживания новой действительности коренными народами, происходит отвлечение от колониального дискурса и панорамных сцен изображения культуры, вместо этого – тщательное наблюдение за повседневными действиями персонажей и избегание авторских закадровых комментариев.

В качестве примера для анализа в данной работе будет выступать документальный фильм «Месторождение», снятый режиссером Иваном Головневым в 2012 году и получивший более десяти кинофестивальных призов. Это – одна из ярких современных документальных работ, рассматривающая актуальную проблему, связанную с взаимоотношениями нефтяников и коренных жителей Северной Сибири, с рисками и опасностями для данной территории нефтяного производства.

Фильм «Месторождение»: сюжетная основа и контекст создания

Фильм «Месторождение» является заключительной частью трилогии о хантах – коренных жителях таежных и лесотундровых территорий Северной Сибири. Созданию данного фильма предшествовали две другие части трилогии, снятые И. Головневым на территории Белоярского района Ханты-Мансийского АО, – «Маленькая Катерина» (2004) и «Старик Петр» (2008).

«Месторождение», в соответствии со стилистикой предыдущих фильмов трилогии, снимался методом наблюдения. Такой метод позволяет исследователю принимать активное участие в ежедневной жизни своих «информантов», обычно в ходе тесных взаимодействий с ними во время длительной полевой работы [5, с. 51]. «Наблюдающая камера» режиссера [6] работала в киноэкспедициях в течение длительного периода – с 2008 по 2012 г. – с целью запечатлеть и рассказать изменяющуюся историю жизни героев фильма, в различные сезоны и времена года – с целью охвата максимально полного спектра форм хозяйствования, промыслов и иных процессов жизнедеятельности стойбища.

Фильм «Месторождение», таким образом, это логическое продолжение визуального нарратива о жителях северных территорий, включающий в себя раскрытие новых, до-

полнительных аспектов их существования, и обнаружение тех информационных пластов, о которых лишь вскользь было заявлено в предыдущих фильмах трилогии. Одной из важных тем, неявно присутствующих в фильме, но тем не менее образующих его основу, стала тема социально-экономической ситуации на современном Севере, проблематика специфики взаимоотношений коренного населения и пришлых нефтяников.

События фильма развиваются вблизи озера Нумто (в переводе с ненецкого «нумто» – «божье озеро», «небесное озеро»), которое является одним из крупнейших водоемов округа, оказывающим влияние на гидрологию всего региона. Дополнительная значимость этого большого озера в сознании местных жителей связана с тем, что на нем располагается остров, где с давних времен находилось крупнейшее святилище хантов и лесных ненцев. Нумто – это одновременно и название расположенного на берегу озера одноименного поселка, включающего в себя только одну улицу и насчитывающему около 40 жителей. В географическом плане Нумто представляет собой самую северную территорию Ханты-Мансийского округа, расположенную на границе с Ямало-Ненецким автономным округом. (Так, сама деревня Нумто – принадлежит к ХМАО, а озеро, на берегу которого стоит деревня, – к ЯНАО). По общему признанию экспертов и самих местных жителей, население Нумто является сегодня едва ли не последним в Югре анклавом аутентичной культуры коренных народов Севера. Из-за плохой транспортной доступности территории, невозможности сочетать оленеводство с полной занятостью на производстве, жителей Нумто слабо затронули процессы модернизации. В экономике домохозяйства доминируют неформальные практики, а проживание на стойбище в отсутствии электричества, водопровода и канализации является привычным образом жизни.

В фильме «Месторождение» главными героями являются жители лесотундры, муж и жена – Василий Пяк (ненец) и Светлана Пяк (ханты). Василий – увлеченный строитель, в распоряжении которого есть пилы, рубанки, станок-пилорама для изготовления досок, планирующий создать своеобразную «улицу строений» (баня, пристрой к дому, хозяйственные постройки) в лесном массиве. Одновременно Василий – опытный оленевод, домашнее стадо оленей которого отличается порядком и числом, а сами олени – особой ухоженностью и красотой. Жизнь жены Василия, Светланы, размечена традиционным для данной культуры «женским» типом деятельности: помощью мужу, ведением домашнего хозяйства, приготовлением пищи и шитьем. Стадо семьи Пяк насчитывает более 100 голов, и считается, по местным меркам, весьма большим.

Герой фильма, читая в кадре собственные стихи, фактически выводит на поверхность нечто подсознательное, представляющее собой этнографическую ценность. Антропологическое кино вообще предполагает «сопричастность не статичную (иконографическую), а динамическую, которая позволяет сопережить не только миг (стоп-кадр) успеха, но и сложный путь героя со всеми его поворотами и тупиками» [7, с. 14]. Фильм визуализирует жителей Казыма, которые иначе могли бы остаться в лучшем случае лишь в рамках исследовательского проекта, невидимого широкой общественности.

Фильм «Месторождение», помимо рассказа истории жизни на стойбище конкретной семьи, затрагивает актуальные вопросы сосуществования в культуре различных стилей и образов жизни. В таком качестве, как представляется, он вполне может выступать в роли культурного посредника при раскрытии темы конфликтных отношений между нефтяниками и местными жителями в сфере природопользования на севере Сибири.

Следует отметить, что информационные пласты, выявляемые в ходе антропологического анализа документального фильма «Месторождение», с одной стороны, имеют многокомпонентную исследовательскую нагрузку. С другой – они содержат в себе важные кросс-культурные акценты, на которые важно обращать внимание в реальной практике и которые могут исключить многие деструктивные моменты, препятствующие эффективному решению вопросов в сферах природопользования и эволюции традиционной культуры на современном сибирском Севере.

Литература

1. *Heider K.* Ethnographic Film. Austin and London : University of Texas Press, 1976.
2. *Macdougall D.* Complicities of Style, Film as Ethnography / eds. by P. I. Crawford, D. Turton. Manchester : Manchester University Press, 1992.
3. *Головнев И.А.* «Этнокино»: медиапроект на пересечении науки и искусства // Роль визуальных источников в изучении региональной истории : сб. ст. по итогам Всерос. науч.-практ. конф. Сыктывкар, 2016. С. 141–145.
4. *Александров Е.В.* Центростремительный вектор в безграничьи визуальной антропологии // Сибир. ист. исследования. 2017. № 3. С. 11–28.
5. *Грубер М.* «Включенное» этнографическое кино: межкультурное сотрудничество в исследованиях и кинопроизводстве // Сибир. ист. исследования. 2017. № 3. С. 49–80.
6. *Macdougall D.* Beyond Observational Cinema // Principles of Visual Anthropology / ed. by P. Hockings. Berlin; New York de Gruyter, 1995. P. 115–133.
7. *Головнев А. В.* Крупный план в антропологии // Урал. ист. вестн. 2010. № 4 (29). С. 14–20.

УДК 7.01:32.019.51+7.036(470)

Гомес К.-Дж.

ОСКОРБЛЕННОСТЬ ИСКУССТВОМ КАК ПОЛИТИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ

Аннотация. В статье рассматривается феномен политически мотивированного общественного негодования вокруг искусства в России.

Ключевые слова: современное искусство, общественная цензура, оскорбление, Россия, религиозный фундаментализм, SERB, вандализм.

Gomes K.-Dzh.

TAKING OFFENSE BY ART AS A POLITICAL STRATEGY

Abstract. The article discusses the phenomenon of politically motivated public outrage around art in Russia.

Keywords: hate spin, contemporary art, public censorship, offense, Russia, religious fundamentalism, SERB, vandalism.

За последние два десятилетия в России было много публичных протестов против искусства. История безнаказанных нападений на выставки современного искусства создала в стране особую форму общественной цензуры – организованные кампании, инициируемые общественными организациями, которые регулярно умышленно разрушают художественные выставки и препятствуют показу спектаклей. В данной статье отмечается, что спонтанное возмущение публики часто путают с требованиями цензуры и актами вандализма, осуществляемыми религиозными фундаменталистами и праворадикальными группировками. В статье утверждается, что благодаря конфликтам вокруг искусства подобные общественные организации реализуют свои политические цели и набирают популярность в медиа.

С начала 1990-х годов в российском патриотическом дискурсе подчеркивается важность Русской православной церкви. История судебных разбирательств по поводу оскорбления религиозных чувств сформировала российскую версию «политической корректности» [1, с. 82]. Если проанализировать художественные конфликты, которые произошли в период с 1997 по 2015 год в России, то мы увидим, что из 133 протестов против искусства, 64 были инициированы православными активистами и 40 праворадикальными и националистическими группами. Под протестами подразумеваются массовые митинги, заявления в прокуратуру, кампании в социальных сетях и акты вандализма. Ретроспектива протестов показывает, что религиозная и политическая критика в искусстве преобладают над другими моральными раздражителями, такими как непристойность или расизм [2].

Большинство протестов против искусства в России являются не спонтанными реакциями, а организованными кампаниями. Первая организованная религиозная кампания против искусства в России была проведена в 1997 году против канала НТВ, который должен

был транслировать фильм «Последнее искушение Христа» Мартина Скорсезе [2]. Затем в 2003 году после разрушения группой церковных служителей выставки «Осторожно, религия!», судебное разбирательство было возбуждено не против вандалов, а против организаторов выставки. Философ Михаил Рыклин назвал этот судебный процесс «первой масштабной «зачисткой» на территории современного искусства и правозащиты» [3, с. 13]. Такой прецедент в правоприменительной системе РФ создал среди активистов ощущение безнаказанности за разрушение собственности музеев, галерей и художников.

Исследователь медиа Чериан Джордж утверждает, что антиэкстремистские законы и законы против оскорбления религиозных чувств контрпродуктивны, поскольку они дают власть самым нетерпимым группам общества, например, националистическим группировкам [4]. Так в 2018 году персональная выставка Василия Слонова «Новый Иерусалим» в Центре современного искусства «Винзавод» в Москве подверглась нападению со стороны членов националистической праворадикальной группировки «SERB» [5]. Члены «SERB» хорошо известны своими атаками на художественные мероприятия, они регулярно срывают театральные представления и выставки. В 2016 и 2017 годах они дважды нападали на выставку американского фотографа Джока Стерджеса «Без смущения» в Центре фотографии имени братьев Люмьер в Москве, обвиняя организаторов выставки в пропаганде педофилии [6]. Поведение общественных организаций демонстрирует крайнюю уверенность в справедливости своего негодования и готовность к крайним мерам, которую Славой Жижек в своей работе «Насилие» описывает как обманчивое чувство необходимости срочных действий в ответ на ущемление или оскорбление [7, р. 6].

Использование праворадикальными группировками скандалов вокруг искусства для реализации собственных политических целей не является исключительно российским феноменом. Например, в Париже в 2011 году негодование католиков вокруг провокационного спектакля Ромео Кастеллуччи «О концепции лица Сына Божьего» (On the Concept of the Face, Regarding the Son of God) за несколько дней превратилось в массовые уличные беспорядки с участием праворадикальных группировок [8, с. 129].

Социологическое исследование художественных конфликтов в США с 1965 по 2001 год показало, что общественное негодование вокруг произведений используется политиками для коммуникации с избирателями и мобилизации электората, так как наибольшее количество протестов против искусства приходилось на избирательные циклы [9]. Чериан Джордж предлагает рассматривать проблему оскорбления тем или иным контентом не с морально-философской точки зрения, а посредством изучения ее функционирования в публичном дискурсе. Джордж определяет феномен оскорбленных чувств общественности как политическую стратегию «раскручивания ненависти» (“hate spin”), в которой искусственное общественное негодование, используется как средство для мобилизации политических сторонников и запугивания противников. Стратегия «раскручивания ненависти» может фокусироваться на расе, языке, религии, национальности и других аспектах идентичности [4, р. 2957].

Политически мотивированная оскорбленность обычно ошибочно воспринимается как спонтанная реакция тех, чьи чувства были ранены. Это происходит в результате подмены общественного морального дискурса вокруг произведений искусства агрессивными акциями националистов и религиозных фундаменталистов. Поэтому для того чтобы законы об оскорблении и экстремизме не давали возможность праворадикальным группировкам в жесткой форме регулировать культурные процессы, формулировки этих законов не должны быть настолько широкими, чтобы под их действие попадали спорные художественные произведения [4, р. 2960]. В то же время, следует отметить необходимость в дальнейших исследованиях феномена оскорбления искусством, как личностного и глубоко индивидуального эмоционального процесса.

Литература

1. *Микуртумов И. Б.* Риторика оскорбленных чувств // В: РАЦИО.ru. 2016. Т. 17, № 2. С. 80–101.
2. Запрещенное искусство, 2015. URL: <https://artprotest.org/> (дата обращения: 15.03.2019).
3. *Рыклин М.* Свастика, крест, звезда // Произведение искусства в эпоху управляемой демократии. 2006. 208 с.
4. *George C.* Regulating ‘Hate Spin’: The Limits of Law in Managing Religious Incitement and Offense // *International Journal of Communication*, 2016. 10(0), 18. URL: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/5451> (дата обращения: 09.04.2019).
5. Выставка Слонова будет работать в разгромленном виде. Посетителям выдадут респираторы // *Проспект Мира* – 2018. URL: <https://prmira.ru/news/v-moskve-otkryvayut-razgromlennuyu-vystavku-sloнова-posetitelyam-vydadut-respiratory/> (дата обращения: 09.04.2019).
6. *Сулим С.* «Офицеры России» против Центра Люмьер. Главное // *Meduza*. 2016. URL: <https://meduza.io/feature/2016/09/25/ofitsery-rossii-protiv-tsentra-lyumier-glavnoe> (дата обращения: 09.04.2019).
7. *Žižek S.* Violence: Six Sideways Reflections. New York: Picador, 2008. 261 p.
8. *Гомес К.-Дж.* Протестная реакция зрителей на морально-провокационное искусство // *Изв. Урал. фед. ун-та. Сер. 3. Общественные науки*. 2018. Т. 13, № 3 (179). С. 124–134.
9. The Role of Religion in Public Conflicts over the Arts in the Philadelphia Area 1965–1997 / *P. DiMaggio, L. Robinson, B. Steensland, Wendy Cadge*. URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/5e27/f3eb352611bca5b029486ae0fb7d9815f3d8.pdf> (дата обращения: 23.05.2018).

УДК 791.227:39+316.74:7

А. Н. Данилова

МИФОТВОРЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЕ (на примере фильма А. Звягинцева «Возвращение»)

Аннотация. Статья посвящена исследованию широко применяемой в кинематографе универсальной мифологической формулы – «путешествие героя» на примере фильма «Возвращение» режиссера А. Звягинцева. Миф рассматривается как способ выражения авторской концепции, способ осознания реальности и собственного бытия. Речь идет о новой мифологии, возшедшей на почве архаической и классической мифологии, но впитавшей все социокультурные изменения.

Ключевые слова: экранная культура, медиа, авторское кино, мифотворчество, мономиф, «путешествие героя».

Danilova A. N.

MYTHO CREATIVE ASPECTS IN MODERN SCREEN CULTURE (BY THE EXAMPLE OF A. ZVYAGINTSEV'S FILM RETURN)

Abstract. The article is devoted to the study of the universal mythological formula widely used in the cinema – i.e. «the hero's journey» - by the example of the film «The Return» directed by A. Zvyagintsev. The myth is regarded as a way of expressing the author's concept, a way of perception of reality and one's own entity. It is a question of a new mythology, which originated on the basis of archaic and classical mythology, but absorbed all socio cultural changes.

Keywords: screen culture, media, director's film, myth creating, monomyth, «the hero's journey».

Актуальность обращения к проблемам мифотворчества в экранной культуре обусловлена рядом причин, прежде всего трансформацией системы материальных, культурных и духовных ценностей человека на фоне информационного взрыва рубежа XX–XXI веков. Угол мировоззрения человека активно смещается в сторону культуры развлечения, потребления и непрерывной коммуникации, что неизбежно приводит к переходу от классической просветительской культуры к безграничному господству культуры компенсаторно-развлекательной, досуговой.

Именно индустрия развлечений послужила главной предпосылкой возникновения такого феномена массовой культуры как экранная (аудиовизуальная) культура, синтезирующая визуальный образ и звук. Создавая иллюзию реальности, построенная по законам мифа экранная культура, и прежде всего кино, становится моделирующей системой, которая коренным образом трансформирует и управляет сознанием зрителя в угоду тем или иным политическим, идеологическим и культурным требованиям.

Экран – чрезвычайно успешное средство коммуникации и культурного конструирования, получившее общемировое распространение. Р. Барт в своих «Мифологиях» утверждал, что «...миф представляет собой коммуникативную систему, некоторое сообщение. Отсюда явствует, что это не может быть ни вещь, ни понятие или идея; это форма, способ обозначения» [1, с. 265].

Камерная ниша «авторского» кино наиболее полно использует коммуникативную функцию мифа, создавая обновленное и творчески переосмысленное произведение, гармонично вписанное в медиакультуру современности. Авторское кино «прописывается» в сознании и душе зрителя, но оно лишено морализаторства, не штампует стереотипы мышления и поведения человека, не дает готовых ответов, но всегда ставит вопросы.

Объектом исследования данной статьи является широко применяемая в кинематографе универсальная мифологическая формула – «путешествие героя» на примере фильма «Возвращение» знаменитого режиссера А. Звягинцева. Данную мифологическую структуру подробно проанализировал американский писатель и продюсер К. Воглер [2].

Отметим, что концепция «путешествия героя» является общепризнанной, ее приемами руководствовались многие известные кинематографисты мира: Дж. Лукас, Ф. Коппола, С. Спилберг. Главный плюс модели Воглера в том, что она созвучна с жизненными циклами и основана на психологически достоверных явлениях, на заложенных в подсознании первобытных страхах и восторгах, которые наши предки выразили в сказках и легендах и которые до сих пор воплощаются в литературе и кино [2, с. 7].

К. Воглер проанализировал и применил к кинематографу идеи, выраженные американским антропологом Дж. Кэмпбеллом, который свел воедино множество мифов и народных сказок, выявив в них смысловые параллели и удивительный набор фундаментальных истин, которые были им изложены в трактате «Тысячеликий герой» [3]. Он же ввел понятие «мономиф» – единую для любой мифологии структуру построения странствий и жизни героя, на основе которой можно создать бесчисленные вариации.

Думаю, что извечная тема фольклора и мировой литературной традиции – миф о путешествии героя – обнаруживается в фильме А. Звягинцева не в меньшей степени. Оригинальная, творческая концепция мифологического восприятия и отображения действительности А. Звягинцевым в «Возвращении» многократно анализировалась с архаической и с христианско-библейской позиции.

Возвращаясь к структуре К. Воглера, следует отметить, что он описывает мифологическую модель путешествия героя в двенадцати пунктах, образующих универсальный незыблемый каркас, на который нанизываются детали каждой конкретной истории в литературе и кино.

Действие первое (Исход):

1. Обыденный мир
2. Зов к странствиям
3. Отвержение зова
4. Встреча с наставником
5. Преодоление первого порога

Действие второе (Инициация)

6. Испытания, союзники, враги
7. Приближение к сокрытой пещере
8. Главное испытание
9. Награда

Действие третье (Возвращение)

10. Обратный путь
11. Возрождение
12. Возвращение с эликсиром

Символы могут быть разнообразными в зависимости от выбранной истории, потребностей общества и особенностей культуры. Главное – ценности путешествия героя, внутреннего путешествия, которое проделывает сознание, сердце, душа. Что касается выводов, то они созвучны идеям швейцарского психолога К. Г. Юнга, автора теории архетипов – постоянно повторяющихся образов, которые возникают в снах всех людей, а также в мифах всех культур.

В фильме А. Звягинцева «Возвращение» героями выступают два брата Андрей и Иван. В их безмятежной жизни неожиданно, почти волшебным образом появляется отец. Это событие вызывает у братьев многочисленные вопросы и разные реакции. Оставив привычный и уютный мир материнского дома, они принимают вызов незнакомого внешнего мира и отправляются в путешествие вместе с отцом на заброшенный остров. «Тут речь идет о метафизическом путешествии души от матери к отцу, – констатирует режиссер. – То есть от материи, от телесного происхождения к небу. Духовное движение. Для меня “Возвращение” – это модель взаимоотношений человека с Богом. Я имею в виду Ивана и Андрея, человеческих существ, по-разному проживающих обряд инициации» [4, с. 20].

Кульминацией путешествия, как правило, является встреча героя с наставником, Мудрецом, советы которого помогают преодолеть страх встречи с неизвестностью, испытания и кошмары невероятного приключения. Подобная символическая модель встречи героя с наставником (отцом) прослеживается и в фильме «Возвращение». Отношения между отцом и сыновьями складываются весьма не просто, возникают психологические конфликты, противостояние характеров, обид и амбиций. «Этого уже достаточно, чтобы понять, что отец – не просто мужчина, вернувшийся к своей семье много лет спустя... Он приходит к своим сыновьям не случайно, а с определенной целью, а, выполнив свою миссию, уходит из этого мира...» [5, с. 129].

Андрей и Иван достигают возраста посвящения, их испытание – возвращение отца, поход, обряд инициации.

В Действии втором (Инициации), путешествуя по лабиринту событий, постигая прайвила особенного мира и реагируя на его вызовы, герои развиваются, переходя из одного состояния в другое, испытывая отчаяние и надежду, слабость и силу, любовь и ненависть. «Исходя из этого, историю отца и сыновей из “Возвращения” можно рассматривать как инициацию: все путешествие – испытания и подготовка, передача знаний (умение разведать в незнакомом городе источники пропитания; в ресторане сделать заказ; подозвать официантку, расплатиться; справиться с экстренной ситуацией – вернуть украденный кошелек и покарать злодеев; вытащить застрявшую машину; просмолить лодку; грести в дождь, поставить палатки; развести костер; самому сделать деревянную миску и т. д.). И даже больше – это изменение сознания, необходимое для того, чтобы стать полноценным человеком...» [5, с. 132].

По законам мономифа, в Действии третьем (Возвращении), пройдя мучительные и суровые испытания, повстречавшись со смертью или преодолев смерть, герой возвращается туда, откуда он начал свое странствие – домой. Дорога, которая пройдена, навсегда изменила героя, происходит полный разрыв с прошлой жизнью, отныне он безвозвратно вступил в новую жизнь.

Возвращение – кульминация истории путешествия героя, кульминация фильма А. П. Звягинцева. За шесть дней Андрей и Иван совершили необычайное путешествие: впервые покинули материнский дом, обрели потерянного отца, узнали его, а потом вдруг трагически потеряли. Они встретились лицом к лицу с новыми ощущениями и явлениями, прошли через сложные этапы трансформации, которые требуют изменений не только в сфере сознательного, но и подсознательного. Герои прошли обряд посвящения, по сути родились заново, теперь они возвращаются в обыденный мир, круг путешествия героя замкнулся.

Несомненно, текст фильма, глубокий и невероятно сложный, но именно в этом заключается волнующая новизна, этим он и интересен зрителю. Режиссер заставляет задумываться, отгадывать тайны, смаковать неспешно развивающуюся историю его фильма, воспитывать свой собственный вкус и тренировать мышление.

Нельзя утверждать, осознанно или подсознательно режиссер использовал концепцию путешествия героя в качестве каркаса фильма, но именно эта модель повествования, имеющая авторские смысловые оттенки, позволяет зрителю совершить впечатляющее путешествие и возвращение к себе. Доказательством данного предположения могут служить слова самого режиссера: «Для меня ближе зритель, выходящий из зала не заплаканным или растроганным, а с бледным лицом, с провалившимися внутрь глазами. Потому что понимаю, что с этим человеком что-то произошло. Что-то оказало на него мощное духовное воздействие. Он как бы сдвинулся с точки» [4, с. 23]. Таким образом, умелое использование мифотворческих аспектов в современном авторском кино является одним из наиболее интересных художественных решений на пути развития отечественной экранной культуры.

Литература

1. *Барт Р.* Мифологии. М. : Академ. проект, 2010. 351 с.
2. *Воглер К.* Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М. : Альпина нон-фикшен, 2015. 476 с.
3. *Кэмпбэлл Дж.* Тысячеликий герой. СПб. : Питер, 2018. 353 с.
4. Мастер-класс Андрея Звягинцева. 3-е изд. М. : Мир искусства, 2012. 122 с.
5. Дыхание камня: Мир фильмов Андрея Звягинцева // сб. ст. и материалов. М. : Нов. лит. обозрение, 2014. 456 с.

УДК 004.032.6:008+316.722:39

Н. Б. Кириллова

ЧЕЛОВЕК И МИФ В МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ: К ВОПРОСУ ОБ ЭКОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Рассматривая роль медиакультуры как фактора информационной эпохи, автор доказывает, что искусственно созданная в ходе цифровой революции новая социокультурная среда обитания человека – медиареальность – мифологична. А это значит, что миф является своеобразным механизмом управления; проникая во внутренний мир человека, он воздействует на сферу сознания и подсознания, «программирует» его. В этой связи особое значение приобретает «экология культуры» в медиапространстве, важным фактором которой является система медиаобразования, способствующая формированию нового типа личности XXI века.

Ключевые слова: цифровая революция, медиакультура, медиареальность, медиапространство, миф, мифотворчество, медиаобразование, экология культуры.

Kirillova N. B.

MAN AND MYTH IN MEDIA SPACE: ON THE QUESTION OF ECOLOGY OF CULTURE

Abstract. Considering the role of media culture as a factor of the information age, the author argues that the artificially created during the digital revolution a new social and cultural environment of a person – media reality – is mythological. This means that the myth is a kind of control mechanism; penetrating into the inner world of a person, it affects the sphere of consciousness and subconsciousness, “programs” it. In this regard, the “ecology of culture” in the media space is of particular importance, an important factor of which is the media education system that contributes to the formation of a new personality type of the 21st century.

Keywords: digital revolution, media culture, media reality, media space, myth, myth-making, media education, cultural ecology.

Введение

Актуальность исследования в том, что итогом цифровой революции является возрастание роли медиакультуры, активно воздействующей на общественное сознание как мощное средство информации, культурных и образовательных контактов, как фактора творческого развития личности.

Цель статьи – рассмотреть, как взаимодействуют человек и миф в пространстве медиакультуры и каковы прогнозы экологии культуры в условиях медиатизации общества, когда «реальность <...> полностью схвачена, полностью погружена в виртуальные образы, в выдуманный мир...» [1, с. 351].

Используя историко-сравнительный метод, а также методы анализа и синтеза, автор рассматривает, как взаимодействуют человек и миф в медиапространстве, как сосуществуют реальное и мифологическое и каковы в этой связи перспективы дальнейшего развития личности и социума.

Итак, цифровая революция привела к тому, что общение людей переместилось из реальности в глобальные по масштабам сетевые каналы и сотовую связь. И можно согласиться с К. Разлоговым в том, что изучение «информационного космоса», ставшего интеллектуальной опорой для XXI в., «представляет собой проблему культурологическую, поскольку включает факторы и технологические, и социальные, и художественные, которые переплетаются именно в сфере культуры в ее широком антропологическом понимании» [2, с. 5].

Культурно-образовательная среда также приняла медийный характер: информационно-коммуникационные технологии прочно закрепились в учебном процессе, создана мощная сеть дистанционного обучения, большое распространение получили «виртуальные музеи», электронные архивы, книги, да и сохранение культурных памятников все чаще происходит в цифровом формате.

И все же следует признать, что созданная человеком и всем ходом информационной революции медиареальность влияет на формирование в обществе диаметрально противоположных социальных, нравственных, эстетических норм и ценностей.

С одной стороны, цифровое фото, кино и телевидение, компьютерные технологии, мультимедиа, Интернет предоставляют человеку возможность индивидуального общения с экраном в интерактивном режиме как с целью реализации своих творческих идей, так и с целью познания окружающего мира, с другой – способствуют формированию ложных ценностей, уходу от реальности и социобоязни.

Вспомним, что на волне внимания к проблемам искусственной реальности французский социолог Ж. Бодрийяр еще в 1981 г. написал свой знаменитый трактат «Симулякры и симуляция», в котором констатировал, что человечество вступило в эру «тотальной симуляции», где происходит «замена реального знака симулякрами» [3].

Вслед за Бодрийяром философ В. Савчук утверждает, что «информация живет “симуляцией знания”, а «реальность растворяется в гиперреальности». Результатом становится то, что «человек замыкается в мире вторичных изображений, а любая попытка поиска референта прямо или косвенно отсылает к массмедийной реальности» [4, с. 31].

Таким образом, медиареальность – это не что иное как коммуникативная система, связывающая человека с объективной реальностью.

Объясняя эту связь, Э. Кассирер констатировал, что «человек не противостоит реальности непосредственно <...> Он живет скорее среди воображаемых эмоций, в надеждах и страхах, среди собственных фантазий и грез» [5, с. 471]. А между реальностью и человеком всегда есть посредник, который помогает индивиду воспринять реальность и выработать отношение к ней.

Эту функцию выполняют медиа как проводники разных мифов (социальных, политических и т. д.), в которые можно «упаковать» реальность. Это доказал Р. Барт в своей книге «Мифологии» [6].

Немецкий философ Н. Больц считает, что «массмедиа заменяют мифы в качестве горизонта мира», осуществляя для нас «предварительный выбор того, что есть. <...> Так для потребителя возникает мир упрощенных причинно-следственных связей» [7, с. 29].

Словом, массмедиа создают мифы, которые позволяют человеку воспринимать окружающую действительность. Но мифы создают и самого человека. Так, М. Мамардашвили, определяя миф как «машину культуры», писал, что «человек есть искусственное существо, рождаемое не природой, а саморождаемое через культурно изобретенные устройства, такие как ритуалы, мифы, магия и т. д.» [8, с. 47].

«Конструирование человека» есть не что иное, как процесс его социализации, то есть формирование мировоззрения, нравственных ориентаций, целостной «картины мира».

Философ-богослов П. Флоренский когда-то отметил, что человек – «узел мира идеального и мира реального» [9]. Однако мифологическую медиареальность, в пространстве которой сегодня живет человек, вряд ли можно назвать «идеальной».

Дело в том, что бурное развитие медиаиндустрии и стихийное, хаотичное приобщение человека с самого раннего возраста к медиапродукции (компьютерные игры, кино-, теле- и видеофильмы, анимация, комиксы, шоу-программы, видеоклипы и др.), ориентированной в основном на развлечение и «потребление», не способствует формированию медиакультуры личности. Скорее наоборот.

Академик Д. Лихачев в одной из своих последних работ заострил внимание на проблеме сохранения культурной среды: «Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда столь же необходима для его духовной, нравственной жизни»... [10, с. 11] Тревога ученого объяснима: современный человек существует в достаточно противоречивой, зачастую агрессивной медиасреде, формирующей «массовое» сознание и «массовое» общество.

Мифы массовой культуры предполагают унификацию, упрощение картины мира, ориентацию на стереотипы бытия. Если античные мифы пытались объяснить и реальность, и мотивы человеческого поведения, то мифы современные полностью подменяют реальность искусственно созданной матрицей. Суть этого явления образно показали в своем кибертриллере «Матрица» режиссеры Л. и Э. Вачовски (США-Австралия, 1999). Цель этого и по сей день популярного фильма – доказать, что человек уже давно живет в вымышленном мире, созданном мощными машинами искусственного интеллекта, которые контролируют наше бытие.

В XX в. наиболее успешными каналами распространения мифов были кино и телевидение, с помощью которых общество вбирало в себя и политические мифы, и социальные. Цифровая революция, внедрение в повседневный быт компьютера, Интернета, системы мультимедиа усилили мифологическую составляющую медиареальности, заставляя человека постоянно «балансировать» между искусственным и реальным миром.

Виртуальная реальность (киберпространство) сегодня – важный фактор социально-культурной среды детей, подростков, юношества. С одной стороны, она включает в себя интерактивные образовательные программы, электронные тренажеры, электронные учебники и книги; с другой – все многообразие интерактивных развлечений и услуг, проявляя себя через разнообразные компьютерные игры, видеоклипы, рекламные ролики, телепрограммы и т. д.

Виртуальная среда формирует особый тип общения, осуществляемый через Интернет, который, по мнению М. Кастельса, является «универсальным социальным пространством свободной коммуникации» [11, с. 8]. В этом общении есть свои специфические особенности, в том числе и негативные:

1. Ограниченность эмоциональных впечатлений от встреч с себе подобными в киберпространстве.
2. Анонимность и множественность «я» приводит к тому, что реципиент нередко стремится стать «человеком-невидимкой», чтобы «подглядывать» в виртуальную «замочную скважину».
3. Размывание пространственных границ дает возможность пользователям с асоциальной мотивацией объединяться.
4. Длительная «медитация» у экрана компьютера способна привести пользователей к интернет-зависимости на фоне социобоязни.

В результате гиперактивности подростков и молодежи в виртуальном пространстве формируется особый тип личности, основанный на коммуникативной культуре «нереального» взаимодействия, что приводит к деформации социально-эстетического облика мира.

На рубеже XX–XXI вв. во всем мире под влиянием сначала кино, потом телевидения, видео, компьютерных технологий, Интернета сформировалось так называемое «экранное поколение». Характеризуя немислимую власть экранной культуры над умами и душами миллионов людей, К. Разлогов ввел метафорический образ экрана как «мясорубки культурного дискурса» [12, с. 9].

И вновь нельзя не согласиться с академиком Д. Лихачевым, который придавал большое значение «экологии культуры» [10] в художественном творчестве, то есть активной социокультурной регуляции системы коммуникации, включая ее восприятие и воздействие.

Одним из факторов регуляции воздействия медиа на человека является комплексная система медиаобразования, которая в современной России включает следующие направления: 1) профессиональное медиаобразование; 2) медиаобразование будущих педагогов; 3) медиаобразование как составная часть общего образования школьников и студентов; 4) медиаобразование в культурно-досуговых центрах; 5) дистанционное образование; 6) непрерывное медиаобразование, которое может осуществляться в течение всей жизни [13].

ЮНЕСКО рассматривает медиаобразование как важнейшее направление педагогики XXI в., а информационный фактор – ведущим в процессе обучения и воспитания молодежи [14]. Европейская система медиаобразования выделяет ряд его приоритетных направлений и целей, среди которых на первом плане – формирование медиакомпетентности, критического мышления, с целью подготовки молодежи к жизни в демократическом обществе [15].

Что касается российских педагогов, то они большее внимание уделяют формированию медиаграмотности как ключевой компетенции, связанной с развитием способностей индивида к восприятию, оценке и интерпретации медиатекстов [16, 17].

Для автора статьи медиаобразование – это «культурологический проект» [18], который дает возможность комплексно реализовать процесс социально-культурного взаимодействия (диалога) педагога и реципиента.

Вместо заключения

Рассмаотрев особенности «бытия человека в мифологическом медиапространстве», можно сделать вывод о том, что позитивные прогнозы, связанные с дальнейшим развитием личности и социума, зависят от системы современного медиаобразования как важной сферы социально-культурной деятельности.

Только в данной связи можно прогнозировать формирование медиаактивного, духовно развитого человека, способного оперативно получать, систематизировать и оценивать информацию из разных медиаканалов, готового к диалогу и передаче социокультурного опыта.

Литература

1. *Кастельс М.* Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М. : ВШЭ, 2000. 606 с.
2. *Электронная культура и экранное творчество* // под ред. К. Э. Разлогова М., 2006. 368 с.
3. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. М. : Постум, 2018. 240 с.
4. *Савчук В.* Конверсия искусства. СПб. : Петрополис, 2001. 288 с.
5. *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. М. : Гардарика, 1998. 784 с.
6. *Барт Р.* Мифологии. М. : Академ. проект, 2008. 351 с.
7. *Больш Н.* Азбука медиа. М. : Европа, 2011. 136 с.
8. *Мамардашвили М.* Введение в философию // Мой опыт нетипичен. СПб. : Азбука, 2000. 400 с.
9. *Флоренский П. А.* Культ, религия и культура // Богословские труды. 1977. № 17. С. 101–119.
10. *Лихачев Д. С.* Избранное о культурном и природном наследии // Экология культуры : альманах института наследия. М. : Ин-т наследия, 2000. С. 11–24.
11. *Кастельс М.* Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и культуре. Екатеринбург : У-Фактория, 2004. 223 с.
12. *Разлогов К.* Экран как мясорубка культурного дискурса // Экранная культура. Теоретические проблемы. СПб., 2012. С. 9–37.
13. *Кириллова Н. Б.* Медиакультура: теория, история, практика. М., 2008. 496 с.
14. *Media Edication.* Paris : UNESCO, 1984.
15. *Новикова А. А.* Медиаобразование в России и Европе в контексте глобализации. Таганрог, 2004. 168 с.
16. *Федоров А. В.* Медиаобразование: история, теория и методика. Ростов н/Д, 2001. 708 с.
17. *Федоров А. В.* Медиакомпетентность личности: от терминологии к показателям // Инновации в образовании, 2007. № 10. С. 75–108.
18. *Кириллова Н. Б.* Медиаобразование как культурологический проект // Вопр. культурологии. 2016. № 10. С. 57–62.

УДК 791.22+791(470)

Е. К. Кленов

МАССОВОЕ И АВТОРСКОЕ КИНО НА СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНОРЫНКЕ: ПРОБЛЕМА ПРИОРИТЕТА

Аннотация. В статье анализируется ситуация на современном российском кинорынке, выявляются основные проблемы, связанные с преобладанием в прокатной сетке кинотеатров массового кино (в частности, кинокомиксов) над авторским. Рассматриваются также особенности влияния массового и авторского кино на зрителей.

Ключевые слова: экранная культура, авторское кино, арт-хаус, массовая культура, кинокомикс, кинорынок, кинопрокат, кинематограф.

Klenov E. K.

THE MASS AND ART FILMS IN THE MODERN RUSSIAN FILM MARKET: THE PROBLEM OF PRIORITY

Abstract. The article analyzes the modern Russian film market, identifies the main problems, associated with the prevalence of mass cinema (in particular, comic book movies) over the independent cinema, and also specifies the peculiarities of the influence of mass cinema and art-house cinema on the audience.

Keywords: screen culture, author's cinema, art-house, popular culture, kinokomiks, film market, film distribution, cinema.

Актуальность темы исследования связана с тем, что на XX–XXI веков стало очевидно, что в кинематографе как основе экранной культуры произошло четкое разделение кино на авторское (арт-хаус) и массовое. Каждое из них имеет свои особенности, но вместе они образуют современный кинокластер.

«Авторское кино, – как справедливо замечает С. А. Тугуши, – не является направлением или школой, поскольку его суть – свободное, ничем не стесненное исследование мастера, обладающего собственным видением мира» [1, с. 216]. Оно направлено, прежде всего «...на неповторимо-индивидуальное, исповедальное, личностное выражение. Отсюда подчеркнутое отторжение всего традиционного, яростное опрокидывание, отталкивание, изживание во всех элементах образной ткани всего стереотипного, привычного, общеупотребимого» [2, с. 71]. И если в авторском кино преобладает художественное начало, интеллектуальные компоненты фильма, то главной чертой массового кино (мейнстрима) является зрелищность [3].

Рассмотрим, как влияет массовое кино на современный авторский кинематограф и почему оно занимает лидирующие позиции в прокате, на примере одного из его подвигов, а именно – кинокомикса. Кинокомикс в современном гуманитарном знании понимается как «кинокартина, созданная по мотивам графического источника и основанная на героических сюжетах о супергероях» [4]. В XX веке выходили сотни кинокомиксов, и все истории про Человека-Паука и Бэтмена появились задолго до бума 2000-х, хотя в нашей стране зрители их не знали.

Интересную мысль о популярности кинокомиксов в современном кинематографе и их преобладании над авторским кинематографом высказал обозреватель «ФильмПро» С. Сычев: «Необычайную популярность супергеройского кино я лично объясняю двумя причинами. Во-первых, после 11 сентября и других похожих катаклизмов человечество во всем мире потеряло веру в традиционные ценности, в политику, в экономику, в социальные институты, им понадобился какой-то четкий нравственный ориентир. И этим ориентиром стали антропоморфные боги, супергерои. С другой стороны, в результате тех же самых катаклизмов обычный человек потерял веру в себя, он уже не думает, что он может что-то изменить, не имея супергеройских возможностей, поэтому ему так приятно смотреть на тех, кто обладает такими возможностями и может сам быть хозяином своей судьбы, пусть хотя бы на экране» [5]. Комиксы изначально создавались как элемент поддержки и поднятия духа солдат во время Второй мировой войны. Журналы с нарисованными картинками и историями о сверхчеловеке стали популярными и после войны. После того как фашистская Германия пала, люди поверили еще больше в супергероев. И в 1950-е годы также ставили кинокомиксы, но их успех был значительно скромнее, чем в 2000-е годы. Переменным моментом стала волна катаклизмов в конце XX – начале XXI века, когда вновь появилась потребность у зрителей в герое-супермене, и комиксы окончательно закрепились в экранной культуре. Модернизируя истории и подстраивая их под современную политическую, экономическую, социальную и духовную сферы, кинематографисты дали новый толчок эволюции кинокомиксов.

В XXI веке массовое кино практически полностью вытеснило авторское с экранов кинотеатров. Авторский кинематограф в основном переместился на площадки кинофестивалей и сохраняет популярность там, в то время как «Мстители» собирают миллиарды долларов в кинотеатрах. То кино, за которое в наше время радеют А. Звягинцев, А. Федорченко, В. Хотиненко и др., выпускается либо в ограниченном прокате, либо остается на фестивальных орбитах.

В то время как комиксы за последние 15 лет прочно заняли кинотеатральную сетку страны, основными проблемами в связи с преобладанием массового кинематографа над авторским являются кассовые сборы, так как кино по закону индустрии должно окупаться. Безусловно, каждый массовый фильм несет свою мысль и ценность, но прежде всего это кино направлено на развлечение зрителя.

В первую очередь, кино – это командная работа. Обычно в создании аудиовизуального произведения принимают участие огромное количество людей, это можно увидеть в финальных титрах фильмов. Такое положение дел относится в основном к массовому кино. В авторском же все наоборот. Режиссер может быть и сценаристом, и оператором, и композитором, и монтажером. В российском кино таких примеров много. В отличие от массового кино, в авторском сцена может быть снята с множества ракурсов, с необычными фильтрами и постановкой кадра в целом, заставляя зрителя рассматривать каждую деталь и задуматься о какой-либо теме.

Авторское кино – для думающего зрителя, но не для кассы. «Фильм «Нелюбовь» А. Звягинцева, к примеру, собрал всего чуть больше 2 миллионов долларов, а «Орлеан» А. Прошкина 300 тысяч долларов с бюджетом в 2,5 миллиона [6]. Главными темами в авторском кино являются социальные противоречия, проблемы повседневной жизни. В объекте автором – и неравенство людей, и коррупция, и несправедливость жизни – то есть то, что мы видим в реальности. Поэтому зрители зачастую предпочитают развлекательное кино авторскому, чтобы отдохнуть от ежедневной рутины и социальных проблем. Вот почему «Аватар», «Звездные войны», «Мстители» собирают миллионы и миллиарды долларов в прокате.

Объясняя экономическую ситуацию в киноиндустрии, руководитель крупнейшей продюсерской компании «СТВ» С. Сельянов 10 лет назад в интервью дистрибьюторской компании «ИНОЕ КИНО» по поводу ситуации с авторским кино высказал верную мысль: «В России можно найти финансы практически для всего, вопрос только в том, будет ли эта продукция пользоваться спросом. У нас снимается очень мало независимого арт-кино. Рынок ограничивает. Нужно постоянно вкладывать деньги в те проекты, которые окупаются. Если же мы говорим об артхаусе, авторском кино, то тут оно не окупается. Иногда эту проблему можно решить при помощи правительства. Иногда фильм хорошо идет за рубежом, но чаще бывает так, что даже зарубежный прокат не окупает твои вложения» [6].

Ситуация в данный момент не особо изменилась, и это еще раз доказывает, что на кинорынке авторское кино остается невостребованным в отличие от кино массового. Это в конечном итоге приводит к перекосу в вопросах реализации государственной культурной политики в стране.

Таким образом, можно заключить, что именно массовая культура, одним из популярных явлений которой является кинокомикс, занимает лидирующее положение на современном российском рынке. А это доказывает, что сегодня мы являемся свидетелями того, что формой востребованного кино все больше является аттракцион, а не экранное искусство, активно влияющее на интеллектуальное и творческое развитие личности.

Литература

1. Тугуши С. А. «Авторское кино» как феномен культуры XX века // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2014. № 3 (59). С. 215–222.
2. Фомин В. И. Правда сказки: Кино и традиции фольклора. М. : Материк, 2001. 276 с.
3. Ишонин А. Эволюция элитарного и массового кино // Lumiere. Независимый журнал от киноманов для киноманов. URL: <http://www.lumiere-mag.ru/evolyuciya-elitarnogo-i-massovogo-kino> (дата обращения: 17.03.2019).
4. Цыркун Н. А. Социально-исторические и эстетические аспекты трансформации кинокомикса в системе американской культуры: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2014.
5. «Индустрия кино» изучила причины популярности супергеройского кино // Интернет-портал «Индустрия кино». URL: <https://www.filmpro.ru/materials/47863> (дата обращения: 26.03.2019).
6. Авторское кино в России не окупается // Информационный портал «ИНОЕ КИНО». URL: <http://www.inoekino.ru/newsOne.php?id=591> (дата обращения: 26.03.2019).

УДК 004.032.6:008+316.722:39+316.75

П. С. Корючкина

МЕДИАКУЛЬТУРА КАК ФАКТОР РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЭТНИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ

Аннотация. В данной статье рассматривается проблема формирования этнической идентичности через медиарепрезентацию этнических образов. Автор стремится проследить процесс представления этнической культуры в передачах национального телевидения.

Ключевые слова: этническая культура, медиакommunikации, медиакультура, этническая идентичность, этнические образы.

Koryuchkina P. S.

MEDIA CULTURE AS A FACTOR OF REPRESENTATION OF ETHNIC TRADITIONS

Abstract. The article deals with the problem of ethnic identity formation through the representation of ethnic culture by the media. The author seeks to trace the process of ethnic culture representation in national television programs.

Keywords: ethnic culture, media communications, media culture, ethnic identity, ethnic images.

Вопрос сохранения этнической идентичности в современном медиaprостранстве является актуальным, так как большинство медиапродуктов транслируют универсальные образы и ценности. В связи с этим появляется проблема растворения национальных культур в огромном объеме информации, транслируемой средствами медиа. Цель данной статьи заключается в анализе национальных телеканалов как способов сохранения этнической идентичности. Отметим, что медиа – это не просто система СМИ и массовых коммуникаций, это мощная социокультурная среда, «связанна с производством и распространением образов, это система комплексного освоения человеком окружающего мира в его социальных, нравственных, интеллектуальных и художественных аспектах» [1, с. 17]. Исследователь А. Черных обращает внимание на то, что традиционно медиа (газеты, журналы, телевидение) осуществляли одностороннюю коммуникацию, которая строилась на линейном способе передачи информации. По его мнению, ситуация изменяется с появлением ресурсов сети «Интернет» [2, с. 18], которые дают возможность осуществления двусторонней коммуникации через ответ получателя медасообщения.

Идентичность как базовая часть этнической культуры представляет собой набор характеристик, позволяющих отождествлять индивида себя с определенным этносом. Ментальные установки в контексте этнической идентичности воплощены в образах, символах той или иной культуры. Многие исследователи трактуют этническую культуру как способ адаптации к окружающей среде. Но следует отметить, что этногенез не является процессом одномоментного становления этноса, а переживает определенную эволюцию. Некоторые элементы этнической культуры вынуждены проходить некоторую ассимиляцию в результате развития и изменения, технологического процесса в том числе.

И. В. Шведова использует понятие «этнокультурная идентичность» и определяет его как неизменное свойство личности, основанное на культурной памяти. То есть этнокультурная идентичность позволяет закрепить ценностный для данного этноса опыт и транслировать его в художественной форме [3, с. 149]. Отмечается, что видоизменение форм трансляции культурного опыта приводит к многообразию форм представления этнических культур в пространстве медиа. Для анализа этнической культуры Н. А. Кочеляева предлагает использовать следующий критерий: «необходимость учитывать специфику региона, обратить внимание на аспект повседневности в данной этнической культуре, имеет значение эстетическое воплощение традиционных ценностей» [4, с. 127]. Н. Б. Кириллова подчеркивает, что «структура идентичности изменяется под воздействием средств массовой коммуникации» [5]. В данном случае акцентируется внимание на необходимости использования средств медиа для формирования адекватной идентичности в кризисные периоды развития индивида.

Для анализа репрезентации этнических культур средствами медиа нами выбраны ресурсы национального телевидения. Речь идет о телерадиокомпании «Новый век», которая является медиахолдингом Республики Татарстан и Поволжья [1]. Обратившись к видеоархиву данного телеканала, мы выявили, что такие свойства этнокультурной идентичности, как художественные ценности, особенности национального характера, представлены материалами о национальной кухне, градостроительстве, рассказе о значимых соотечественниках. При этом подчеркивается «включенность» татарского этноса в события мировой истории. Вообще, ценность исторического процесса представлена через публикацию этнографического материала.

Еще одним ресурсом, репрезентирующим этническую культуру, является телерадиокомпания «Башкортостан», которая является государственным медиахолдингом Республики Башкортостан [6]. Свою цель данный канал видит в том, чтобы «давать объективную, оперативную и полноценную информацию о жизни в регионе». В данной информационной сети особое место занимают детские тематические передачи, позволяющие подрастающему поколению приобщиться к культурному наследию своего народа. В детских познавательных передачах используется значимая этническая символика: куклы, жилище, национальная одежда, орнамент, домашняя утварь, элементы декоративного творчества. Музыкальное сопровождение имеет этнические мотивы. Вещание ведется на башкирском языке. Включенность этноса в мировую культуру представлено в блоке новостей «Культура». В данном разделе освещены не только достижения представителей этноса, но и новости мировой культуры.

Таким образом, национальное телевидение как одна из частей медиакультуры в художественной форме передает образцы этнической культуры. Аудиовизуальный компонент медиарепрезентации позволяет расширить набор средств трансляции культурной памяти. При этом учитывается специфика целевой аудитории в зависимости от региона вещания. Необходимость формирования и поддержания положительной этнической идентичности обеспечивает выбор тематики контента и его воплощения.

Литература

1. Телерадиокомпания «Новый Век». URL: <http://tnv.ru/main/okompanii/> (дата обращения: 23.03.2019).
2. *Черных А.* Мир современных медиа. М. : Изд. дом «Территория будущего», 2007. 312 с.
3. *Шведова И. В.* Этнокультурная идентичность как реальность социального самопонимания // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 148–153.
4. Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования : монография / под ред. Н. Б. Кирилловой. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019. 292 с.
5. *Кириллова Н. Б.* Медиакультура как фактор формирования ментальной идентичности молодежи. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_30497770_43944680.pdf (дата обращения: 23.03.2019).
6. Телерадиокомпания «Башкортостан». URL: <https://bash.news/news/kultura/> (дата обращения: 23.03.2019).

УДК 78.036.9+78.072.3:008

В. Р. Маукин

ДЖАЗОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ РОССИЙСКИХ АНДЕГРАУНДНЫХ ГРУПП)

Аннотация. Статья посвящена проблемам массовой культуры. Проводится изучение джазовых элементов в музыке андеграундных групп, которые могут способствовать выходу из кризиса современной музыки.

Ключевые слова: массовая культуры, элитарная культура, андеграунд, джазовые элементы, Junkyard Storytellaz, Nuggers Brass Band.

Maukin V. R.

JaZZ ELEMENTS IN THE CONTEMPORARY MASS CULTURE (BY THE EXAMPLE OF RUSSIAN UNDERGRAUND BANDS)

Abstract. The article is devoted to the problems of mass culture. The study of jazz elements in the music of underground groups is conduct. These influences can help to overcome the crisis of modern music.

Keyword: mass culture, high culture, underground, jazz elements, Junkyard Storytellaz, Nuggers Brass Band.

Настоящее исследование опирается на работу А. В. Костиной «Массовая культура как феномен постиндустриального общества», раскрывающую функции массовой культуры, и книгу В. Д. Конен «Рождение джаза», анализирующую историю и эстетику джаза. В сегодняшнем во многом кризисном состоянии массовой культуры заметен рост интереса к культуре джазовой. Однако проблема джазовых влияний на современную андеграундную музыку является *новой* и не изученной. Это определяет *актуальность* данного исследования. *Научная проблема*, рассматриваемая в статье – преодоление стагнации музыкальной культуры в современной России. *Цель* данной статьи – осмыслить характер и силу влияния джаза на андеграундную культуру России 2010-х годов.

Массовая культура, частью которой является андеграундная культура, носит иные задачи, чем культура элитарная. Согласно А. В. Костиной, главная функция масскульты заключается в формировании «единого социально-культурного пространства как пространства диалога» [1], в котором индивид проходит социализацию и знакомится в доступной форме с другими культурами. Массовая культура предоставляет индивиду возможность прожить спектр различных психологических состояний, готовя к жизни в социуме. Она производит второстепенный эстетический продукт и не нацелена на формирование творческого мышления в человеке.

Однако в современном мире искусство масскульты становятся предметом купли-продажи, и социализирующая функция произведений современного искусства уходит на второй план. После распада СССР в России намечается сдвиг в сфере культуры и искусства в сторону упрощения и коммерциализации. Данные аксиологические изменения приводят искусство, в частности музыку, к нынешнему кризисному состоянию.

Темы, которые поднимает современная музыка, популярная и андеграундная, *банальны и примитивны*. Музыкальные произведения теряют эстетическую ценность и отражают искажение системы ценностей современного общества. Ритмический и мелодический рисунок упрощается. Рэп выходит за пределы андеграундной и становится главным феноменом массовой культуры, оставляя позади танцевальную и поп-музыку. Эти изменения показывают общую тенденцию к созданию «доступного» искусства, которое не требует усилий для его восприятия, что усиливает конфронтацию между элитарной и массовой культурой.

Однако в 2010-е годы растет интерес к джазовой музыке, открываются новые джаз-клубы, меняется отношение к профессии джазмена. Появляются молодые коллективы, которые, играя андеграундную музыку, обращаются к джазу. В данной тенденции мы видим возможный способ *преодоления кризиса* современной музыки массовой и андеграундной культуры. Рассмотрим эстетические и музыкальные особенности джаза.

Появившись в конце XIX в., джаз прошел длинный, тернистый путь от музыки андеграундной культуры к музыке культуры массовой. Однако впоследствии джаз переступил границу популярной культуры, укрепившись сегодня в статусе феномена элитарной культуры. Теме джаза посвящены множество исследований зарубежных и отечественных авторов. В. Д. Конен в труде «Рождении джаза» [2] выделяет следующие эссенциальные джазовые элементы.

Синтетичность джаза проявляется, с одной стороны, в мультикультурном сплаве европейской (английской, испанской и др.) музыкальных традиций и западноафриканской. С другой – в жанровом многообразии музыкальных стилей, являвшихся корнями джаза.

Стремление к *высвобождению духа* и сохранению собственной *идентичности* лежало в основе джаза, так как музыка – единственное, что спасало африканских рабов в Америке, лишенных дома, свободы, семьи, языка, культуры и религии. Это стремление к свободе отражается в музыкальных особенностях джаза: полиритмии, широкой гармонии, вальняжности вокального исполнения, ритмических «оттяжках», пульсации, синкопах и, разумеется, в импровизации – неотъемлемой составляющей джаза.

Популярность джазовой музыки В. Д. Конен связывает с потребностью молодежи, пережившей Первую мировую войну, в искусстве, которое бы резонировало с их внутренней дисгармонией и желанием раствориться в «чувственном угаре» [2, с. 271].

Далее мы попытаемся проанализировать проявление данных элементов джаза в современной андеграундной музыке на примере двух групп: Junkyard Storytellaz и Nuggers Brass Band.

Junkyard Storytellaz – это молодой коллектив из Санкт-Петербурга, который состоит из шести человек: два пианиста, саксофонист, бас-гитарист, барабанщик и вокалист. Музыканты, шутя, называют собственный жанр «гаражным соулом», сочетая в своих песнях соул и элементы рок-музыки. Дать точное жанровое определение музыки

группы не представляется возможным, т. к. восприятие произведений амбивалентно. Музыкальное полотно, выбор инструментов, больше тяготеют к соулу и джазовому звучанию, однако атмосфера и энергия их песен скорее напоминает рок-музыку.

Музыкальные элементы рока в творчестве коллектива ограничиваются следующими составляющими их произведений: лающей манерой исполнения вокалиста, мощностью барабанной секции и перегруженным звучанием синтезатора, который зачастую восполняет отсутствие электрогитары. Эпатаж и мощь выступлений придают джазовому звучанию коллектива дух рок-н-ролла. Это нетипичное жанровое сочетание напоминает синтетичность, которой обладает сам джаз.

Большая часть членов ансамбля имеют джазовое образование и владеют навыками импровизации. Импровизация и животная экспрессия придают их живым выступлениям особую выразительность. Партии саксофона на концертных записях, стоит отметить «The Moon Whispers» и «Radiowaves», возбуждают в слушателе эстетический восторг, сопровождаемый высочайшим напряжением. Это сочетание претендует на оказание воздействия близкого трансцендентальному.

Junkyard Storytellaz, благодаря своему оригинальному «грязному» звучанию и лирике, полной ярких, местами болезненных, метафор, смогла создать свою собственную художественную реальность. Реальность, далекую от идеалистических представлений о мире, реальность, где пороки и саморазрушение занимают аксиологический Олимп. Таким образом, высвобождение, присущее джазу, осуществляется в порочный мир рок-н-ролла.

Nuggers Brass Band представляют собой молодой коллектив из Екатеринбурга, играющий духовую музыку на грани фанка и хип-хопа с элементами метала. Группа состоит из семи человек, в инструментальном арсенале которых находятся два саксофона, два тромбона, труба, сузафон, и барабаны. Подобный набор духовых обеспечивает объемное звучание, опираясь на плотный бас сузафона и «дерзкий» тембр тромбона.

Танцевальных ритмы хип-хопа не успевают наскучить, так как музыканты дополняют их фанковым грувом и разнообразными перкуссионными деталями, тяготеющими к джазовому звучанию. Появившись на свет два года назад, Nuggers Brass Band успели укрепиться на андеграундной сцене Екатеринбурга, выпустив пока один лишь мини-альбом и один сингл.

Однако по увы немногочисленным записям можно говорить о разнообразии материала. Композиция «Nuggers Groove» с ее раскачивающим «животным» звучанием больше тяготит к хип-хопу. В то время как «August Day» и «Pharrell Williams, we wanna be at your label» более мелодичны и напоминают местами современный джаз. Последний релиз «WITC» с характерным скримингом и электронными сэмплами расположился где-то на пересечении метала и хип-хопа.

На концертах Nuggers Brass Band зачастую прерываются на джемы, во время которых рождаются идеи для новых композиций. Живые выступления отличаются огромной от-

дачей музыкантов. Грув и гипнотические ритмы вызывают к животным инстинктам слушателя, которого охватывает «чувственный угар», описываемый В. Д. Конен.

Подводя итоги, можно сделать следующие выводы. На андеграундной сцене появляется все больше коллективов, смешивающих современные жанры с джазовой музыкой. При этом встает закономерный вопрос о направленности данного влияния: андеграундные коллективы начинают интересоваться джазом или же джазовые музыканты начинают вдохновляться музыкой андеграунда?

Рассмотренные группы скорее относятся к последней категории. Однако наверняка можно сказать, что большая часть их слушателей прежде была знакома с джазом лишь поверхностно. Следовательно, джазовые элементы начинают просачиваться в массовую культуру, обогащая и развивая ее, что будет благотворно влиять на формирование музыкальных вкусов публики.

Литература

1. *Костина А. В.* Массовая культура: аспекты понимания [Электронный ресурс]. URL: http://www.zpu-journal.ru/zpu/2006_1/Kostina/4.pdf. 07.04.2019.
2. *Конен В. Д.* Рождение джаза. М. : Сов. композитор, 1984. 312 с.

УДК 004.032.6:008+791.229.2

М. А. Мясникова, А. В. Трухина

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА МЕДИЙНОЙ ЭПОХИ НА ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ЭКРАНЕ: МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ

Аннотация. Статья посвящена методам и приемам изображения человека на документальном экране в первые десятилетия XXI века. Упоминаются основные понятия: «медиатизация», «медийный человек», «медиа», «медиакультура». Показано, как «медийный человек» существует в современных документальных фильмах во всех четырех ипостасях: в виде продукта, потребителя, самостоятельного производителя и передатчика медиакультуры. Анализируется также новый тип документального фильма – интерактивный документальный фильм (idoc), который называется коллаборативным.

Ключевые слова: медиатизация, медийный человек, медиа, медиакультура, интерактивное и коллаборативное документальное кино.

Myasnikova M. A., Trukhina A. V.

HUMAN IMAGE OF MEDIA EPOCH ON DOCUMENTARY SCREEN: METHODS AND TECHNIQUES

Abstract. The article is devoted to the methods and techniques of depicting a person on a documentary screen in the first decades of the 21st century. The basic concepts are mentioned: “mediatization”, “media man”, “media”, “media culture”. It is shown how the “media man” exists in the modern documentary films in all four forms: in the form of a product, a consumer, an independent producer and transmitter of the media culture. A new type of documentary appeared recently – an interactive documentary film (idoc) which is called collaborative.

Keywords: Media, media man, media, media culture, interactive and collaborative documentary films.

Понятия «медиатизация» и «медийный человек», связанные с современной медийной, цифровой эпохой, осмысливаются сегодня многими авторами в России и за рубежом, имея при этом разные толкования. В частности, термин «медиатизация», возникший в последнее время и означающий включение медиа в разные сферы жизни, рассматривается в одном ряду с глобализацией, индивидуализацией и коммерциализацией как важнейший фактор, формирующий современность. А понятие «медийный человек» трактуется в диапазоне от простого, обыденного до вполне научного «как номинация новой антропологической разновидности потребителя и создателя массовой информации. И в том, и в другом случае термин имеет силу маркера актуального явления современной социальной действительности», – как пишет В. Мансурова [1, с. 8]. «Человек медийный» связан с медиакulturой, которую определяют как особую культуру информационного общества, «Медиа, – по словам Н. Кирилловой, – это не просто средство для передачи информации, это целая среда, в которой производятся, эстетизируются и транслируются культурные коды» [2, с. 22]. А «медиакультура – это «совокупность информационно-коммуникативных средств, выработанных человечеством в процессе

исторического развития» [2, с. 429]. А также показатель «уровня развития личности, ее способности воспринимать, оценивать медиатекст, заниматься медиатворчеством, усваивать новые знания в области медиа» [2, с. 430]. Вместе с тем существует понятие «экранная культура». Ее сегодняшнее значение в жизни социума чрезвычайно велико.

Как пишет А. Я. Флиер, традиционно всякий индивид выступает по отношению к культуре одновременно в нескольких ипостасях, которые, добавим, мы наблюдаем и в отношении медийной культуры. «Во-первых, как *“продукт”* культуры, введенный в ее нормы и ценности...» [3, с. 128] Соответственно, человек медийной эпохи обучен современным технологиям, адекватен современному обществу и подвергается корректировке параметров этой адекватности. Во-вторых, он является *потребителем* культуры и использует усвоенные им нормы и правила культуры (в том числе и медийной) в своей социальной практике, владеет языками и символами коммуникации, знаниями и оценками как «инструментами и способами личностной самоидентификации и социальной самореализации в данном сообществе» [3, с. 128]. В-третьих, простой индивид все чаще выступает теперь и *производителем* медийной культуры, беря в руки камеру и участвуя в создании документального фильма о самом себе. В-четвертых, он является *транслятором* культуры, передавая созданный контент другим людям, выкладывая его в Интернет.

В отечественной экранной кинодокументалистике XX века сложились определенные традиции изображения человека, которые отчасти коррелируются и с сегодняшними реалиями. При взгляде на героев начала XXI века можно обнаружить явные повторы и самоповторы, отсылающие нас к тематической и характерологической типологии персонажей 1990-х годов. Заброшенная деревня, инвалидность, отторжение от социума, семья и школа, загубленная природа, плохая экология, церковь, тюрьма, человек на войне, армия, спецназ – вот темы многих фильмов последних лет, знакомые всем еще с конца прошлого века. При этом отсутствуют на экране и заводской рабочий, и преподаватель вуза, и учитель, и воспитатель детсада, и медсестра – все те, кто «составляют и заставляют работать собственно социальную сферу» [4, с. 90], касающуюся всех. А главные федеральные телеканалы демонстрируют нам по законам мелодраматического жанра частную жизнь «звезд», вовсе не занимаясь анализом их профессионального мастерства. Присутствует в документалистике и молодежь, но также нередко из разряда маргиналов.

А где же тот самый современный «медийный человек»? Его на экране явно не хватает. В картине режиссера Евгения Григорьева со знаковым названием «Леха-online» (2001), получившей премию за дебют на Открытом фестивале документального кино «Россия» и много других наград, герой – тот же одиночка, который живет с родителями, перебравшимися в глухую уральскую деревню «спасать душу». Но 16-летний Леха интересен авторам не своим отшельничеством и изгойством. Наоборот, они протестуют против засилья «чернухи» на экране. Их герой иной: живя в глубинке, он тоже является

продуктом медийной культуры, так как *мечтает об Интернете*. «Решил пойти в Сеть: на стену дома повесил спутниковую тарелку. Это – начало его Интернета. А пока весь мир еще не настроился на его тарелку, Леха пишет романы о трудной нашей жизни, самостоятельно выучил немецкий язык, подбирается к Фаусту Гете, ждет теленка от своей коровы и категорически не хочет уезжать из своей деревни», – написал Е. Григорьев в режиссерской заявке. И хотя заветная мечта его еще не сбылась, некая интерактивная связь между ним и всем миром все-таки возникает, поскольку парень общается со зрителями, глядя на них с киноэкрана, как по скайпу, «глаза в глаза». В результате рождается иллюзия общения с героем в режиме реального времени. И есть ощущение, что Леха тоже является автором фильма. «Режиссура – это управление вниманием людей. И режиссера надо отделять от автора, – раскрывает Е. Григорьев метод своей работы. – Как автор я реализую вещи, которые интересны мне лично. С помощью же режиссуры я делаю мое кино интересным тем, кто его смотрит» [5, с. 41].

Реального *потребителя* медийной культуры мы видим теперь на экране все чаще. Герой берет в руки гаджет или сидит у компьютера, мобильники звонят, экраны светятся. В фильме того же Е. Григорьева под названием «Фундаменталист» (2002), получившем приз за лучший документальный фильм на II МКФ «Начало» (Санкт-Петербург), действует не религиозный фанатик, как кто-то мог подумать, а молодой ученый, фанатик своей профессии, Никита Поздеев, у которого дома, естественно, работает компьютер. Обсуждая обманчивое название, Ким Смирнов пояснял в «Новой газете», что картина и не о фундаментальной науке, которой занимается герой, а «о человеке, его принципах, его якорях в новом, XXI веке. Прогнозисты и прорицатели предсказывали, что это будет интернетный “нулевой” человек, не отягощенный ни генетической, ни исторической памятью, ни неподъемной ношей совести. Но вот пришел этот человек нового века – и, оказывается, он хочет, не растеряв ничего из тех степеней личной свободы, которые подарила ему компьютерная революция, опереться все-таки на фундаментальные, вечные, простые истины человеческого бытия» [6].

Мы уже упоминали, что Леха из уральской глубинки был чуть ли не соавтором фильма и очень интересовался съемкой. Сегодня многие документалисты дают своим героям в руки легкие современные камеры или полагаются на их собственные съемки с мобильных телефонов, превращая их в *производителей* медийной культуры. Активную работу со своими героями «медийной эпохи» повел в своей недавней картине «Прок» (2017) и Е. Григорьев. В 2011 году он задумал сделать работу о молодых рокерах, будущих «звездах». Вот как он сам об этом сообщал: «Я дал им в руки камеры и попросил снимать то, что для них важно. Сам никак на их жизнь не влиял, только разве что фактом своего существования. Просто за ними интересно было наблюдать, и мы наблюдали. Влияние кинематографа и мое как режиссера было сведено к минимуму» [3, с. 40]. Использовались интерактивные приемы: разговоры по скайпу, например. Режиссер организовал кастинг в Интернете, обратившись ко всем желающим с предложением

участвовать в кинопробах. Никто не знал, кто придет. Потом раздали отобранным людям камеры. Был применен метод длительного наблюдения. «Я планировал закончить работу за год, – рассказывал режиссер. – Но в какой-то момент понял, что чем дальше, тем получается интереснее. Только года через четыре с половиной мы решили, что пора прекратить съемку. Стало ясно: событие произошло» [3, с. 41]. Но потом встала проблема продвижения картины к зрителю, потому что главное для режиссера-документалиста, по словам Е. Григорьева, – «происходит не в судьбе героев, не на съемочной площадке, а в зрительном зале» [3, с. 41]. Музыка же герои легко сами и запускают в Интернет, оказываясь таким образом и *трансляторами* медийной культуры. Мы видим, как современный «медийный человек» существует в документальном кино «нулевых» во всех четырех упомянутых выше ипостасях.

К сожалению, далеко не все эти фильмы выкладываются в Интернет. Они практически не окупаются, поскольку у них нет проката. В итоге документальные ленты видит лишь избранная фестивальная публика. Дальше они никуда не идут. А между тем «документальное кино – чрезвычайно интересный, но и опасный, – как говорит Е. Григорьев, – контакт с жизнью» [3, с. 41]. К счастью, за ним стоит автор.

Однако в последнее время роль последнего все более снижается. В частности, в недавно появившейся *разновидности* документалистики – *интерактивном* документальном кино (idoc), которое «заставляет нас заново переосмыслить концепцию авторства в новом пространстве художественной практики, в значительной мере творимом руками не только документалистов, но и самих пользователей» [6]. Об idoc пока знают немногие. Хотя в мире подобные проекты уже достаточно известны.

Этой теме посвящена статья руководителя творческой лаборатории по производству интерактивных документальных фильмов, созданной у нас в России на кафедре интерактивного искусства Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения, профессора Н. И. Дворко. В традиционном документальном фильме человек выступает преимущественно в роли интерпретатора и оценщика медиатекста. В интерактивном тот же самый человек «не только создает смысл, но и участвует в развертывании нарратива, определяет то, как рассказывается история. Посредством интерфейса пользователь физически взаимодействует с медиаобъектами контента, а также управляет навигацией, прокладывая свой собственный маршрут продвижения по истории» [6]. Наиболее перспективной считается в мире «модель участия» (participatory model) в которой «пользователь больше не является потребителем и становится вещателем, или производителем контента в среде, в которой авторство уже не индивидуально, а коллективно или совместно» [1]. Вместо прилагательного «интерактивный» исследователи предлагают использовать термин «коллаборативный» (от англ. *collaborative* – совместный). В этом случае возникает диалог уже не между автором и аудиторией, как обычно, а внутри нее. Как видим, медийная эпоха серьезно влияет на способы изображения человека на документальном экране. Наша задача – изучать их.

Литература

1. Мансурова В. Д. «Медийный» человек российской провинции: динамика социального взаимодействия : монография. Барнаул : Изд-во Алтайск. гос. ун-та, 2011. 231 с.
2. Кириллова Н. Б. Медиакультура от модерна к постмодерну. М. : Академ. Проект, 2005. 448 с.
3. Флиер А. Я. Культурология для культурологов. М. : Академ. проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2002. 492 с.
4. Малькова Л. Ю. Социальное и документальное: противоречия экранного отражения жизни России // Социальные аспекты современного вещания в России. М. : Фак-т журналистики МГУ, 2014. С. 86–97.
5. Трухина А. В. Прокатиться по океану жизни на доске для серфинга // Культура Урала. 2017. № 9 (55). С. 40–41.
6. Дворко Н. И. Интерактивный документальный фильм как феномен цифровой эпохи. Мастерская интерактивного искусства. 2019 [Электронный ресурс]. URL: [https:// i-a-w.org/library/interaktivnyy-dokumentalnyy-film-kak-fenomen-tsifrovoy-epokhi](https://i-a-w.org/library/interaktivnyy-dokumentalnyy-film-kak-fenomen-tsifrovoy-epokhi) (дата обращения: 18.04.2019).
7. Смирнов К. Фундаменталист против стёбового времени // Новая газета от 7 авг. 2003. № 57 [Электронный ресурс]. URL: [https:// www.novayagazeta.ru / articles / 2003 / 08 / 07 / 17659-fundamentalist-protiv-styobovogo-vremeni](https://www.novayagazeta.ru/articles/2003/08/07/17659-fundamentalist-protiv-styobovogo-vremeni) (дата обращения: 14.04.2019).

УДК 792.026+004.032.6:008

П. Д. Шеломенцева, Н. О. Нимакова

**ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ СЦЕНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ:
ПРИВЛЕЧЕНИЕ ЛЕНИВОГО ЗРИТЕЛЯ ИЛИ ТЕАТР БУДУЩЕГО?**

Аннотация. В данной статье рассмотрены основные художественные тенденции сценического творчества в информационную эпоху. Авторы анализируют современное общество как фактор влияния на театральную среду, исследуют синтез цифровых технологий и сценографии на примере российских современных постановок.

Ключевые слова: театр, современная культура, информационные технологии

Shelomentseva P. D., Nimakova N. O.

**MIND TRENDS OF MODERN THEATER CREATIVITY:
ATTRACTING A LAZY SPECTATOR OR THERE IS THEATER OF FUTURE?**

Abstract. This article is about mind trends of modern theater creativity in the age of information technologies. The authors analyze modern society as a factor of influence on theatrical environment. They research synthesis of digital technologies and scenography in example of Russian modern theatrical performances.

Keywords: theater, modern culture, information technologies and the virtual reality.

Театр с момента своего рождения существовал как особый художественный способ размышления над миром, психологическими процессами, протекающими в жизни общества. Сценическое действие всегда является уникальным процессом, ведь, в сущности, не поддается фиксации или «дубликации», как и пережитая однажды минута никогда не повторится дважды. За время формирования и развития сценического творчества театр утвердил себя так же и как определенный общественный институт, генерирующий культурные смыслы, вступающий с обществом в социокультурный диалог.

В нашей же стране традиция сценического творчества началась с шутов и скоморохов, только в XVII в. состоялось рождение первого русского профессионального театра. На рубеже XIX и XX вв. театр активно развивается: количество трупп и постановок увеличивается в геометрической прогрессии, а зритель все больше интересуется игрой актеров, их психологическими перевоплощениями. Одними из ярких деятелей того времени являются К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Первый «оставил в наследие режиссерам своеобразное руководство по решению одной из главных задач, стоявших перед театром еще со времен Аристотеля, – проблеме художественного (зрительского) восприятия. Главная роль в ее решении на протяжении многих столетий отводилась драматургу. Но Станиславский определил значимость режиссера, поскольку именно от режиссера и руководимых им актеров зависит воплощение замысла автора на сцене. Режиссер определяет концепцию спектакля (сверхзадачу – по К. С. Станиславскому), продумывает мизансцены, оттачивает актерское мастерство, что исключает эмоциональную перегруженность действия и гармонизирует его» [1].

Данная концепция не теряет своей актуальности и в наше время. Режиссеры стремятся угодить «лернейской гидре» / «амфисбене» общества, которое в культурно-мировоззренческом отношении характеризуется противоречивыми тенденциями: с одной стороны, стремлением к гуманизму, к свободе как к основному вектору развития человечества, с другой – разрушением целостной концепции бытия, индивидуализмом, нравственной «атомизацией» личности, прибегая к разнообразным уловкам и ухищрениям – современным технологиям, таким как: проекторы, экраны, осветительная техника, превращающая спектакль в лазерное шоу, – яркие декорации или же полное их отсутствие и многое другое. Задача любого художника, катапультировать зрителя из его удобного кресла, в котором он поедает попкорн, а не просто развлекать. Говоря “катапультировать”, я имею в виду призвать к соучастию, к сопереживанию в любой его форме, как неоднократно отмечала Г. Б. Волчек, известный российский режиссер. Видавшего виды зрителя сложно удивить и заставить вернуться в зал еще раз. Быть может в этом кроется погоня за зрителем. Но так ли это на самом деле?

В ХХI веке, по нашему мнению, театр переживает новый период в своем развитии. Утратив интерес к классическому прочтению пьесы, к ее традиционной интерпретации, он ищет новые формы отражения среды, заступает на этап инновационного оформления сценического пространства. Если во времена Станиславского гарантом качества спектакля являлось правдоподобное отражение действительности, которую предполагает сюжет, то уже к середине ХХ века символический план все чаще заменяет камерность сценографического решения и детальный реализм. Отсюда в театральный мир приходит активный поиск художественного образа спектаклей путем соединения двух пространств – виртуального и реального, практикуются новые техники и методы инсталляций, мультимедиа, компьютерная графика, экраны, проекции, звуковые и световые эффекты. «В современном театре важнейшим принципом становится условность, которая во многом предполагает сокращение дистанции между сценическим словом и действием, с одной стороны, и сознанием зрителя – с другой» [2, с. 2].

Значимым примером в контексте постановочных инноваций может являться проект под названием «Спектакли глазами актеров» (2016 год) – гармоничное сотрудничество классического драматического театра и современных технологий. Он представляет собой две серии коротких видеофрагментов спектаклей «Игроки» театра им. Н. М. Ермоловой и «Кавказский меловой круг» театра им. Маяковского. Мини-фильмы сняты от первого лица, во время игры актеров, то есть мы можем почувствовать себя на месте одного из героев в прямом смысле, используя очки виртуальной реальности или просто запустив видео на YouTube. Для съемок использовали специально разработанный с помощью инженеров «objectlab» «обвес», с закрепленной на нем видео- и аудиоаппаратурой. Режиссер продакшн Алексей Гречишкин (GreGor production) говорит о том, что подобной конструкции в России еще не использовали. Эта аппаратура позволяет нам видеть и даже слышать так же, как и актер на сцене. Видео показывает «изнанку»:

нюансы игры, внутреннюю актерскую кухню, софиты, декорации, работников сцены. Спектакль таким образом превращается в многомерное VR-пространство смыслов, где значение возникает только в непосредственном процессе живой коммуникации. Нужно признать, что данный проект является феноменом в сценическом творчестве и хотелось бы верить, что он получит дальнейшее развитие.

Другими примерами симбиоза цифровых технологий и сценического искусства могут являться следующие постановки, появившиеся еще в 2009 г.: опера Антонина Дворжака «Русалка», поставленная режиссером Игорем Коневым на сцене Михайловского театра и проект «Изотов» по пьесе М. Дурненкова. «Русалка» интересна прежде всего своим нестандартным приемом моделирования сценического пространства, который часто используется в кинематографе, получившим название «match moving». Задача этой технологии – совмещение движения заснятого материала с объектами, созданными в трехмерном пространстве. «Изотов» по пьесе М. Дурненкова также интересен своим способом организации сценической площадки и способом передачи времени, протекающим в самой пьесе. «Благодаря новым технологиям, в образную структуру постановки входят несколько пространств. Одно из них двухмерное – это пространство смерти, созданное графической проекцией на экране; другое-трехмерное-пространство жизни, куда пытаются возвратиться герои; третье-четырёхмерное, возникающее тогда, когда к пространству жизни добавляется “взгляд бога” – проекция, получаемая при помощи видеосъемки в “реальном времени”» [3, с. 100].

Современный театр удивительно многогранен, как и общество, в котором он существует. Развитие технологий и самого человека никогда не останавливается, следовательно, и культура должна идти в ногу со временем. «В связи с развитием информационных технологий осуществляется переход от культуры слова к визуальной культуре, культуре образа, где картинка, знак становятся единицей информации, где происходит разрыв с целостностью и логикой восприятия мира, где хаотичность и мозаичность структуры сознания находит отражение и в изменении восприятия информации, в том числе и культурной.» [2, с. 2]. На наш взгляд, внедрение современных технологий в сценическое искусство неизбежно, так как постиндустриальное общество требует сверхновых импрессий и переосмысления привычных средств выразительности. Симбиоз искусства и современных технологий позволяет достигнуть результатов, отвечающих потребностям современного зрителя. Не только общество, но и сам театр переживает новое рождение и требует поиска непривычных граней в процессе творческого созидания. Таким образом, происходит образование новых отношений «художник – машина».

Время непрестанно движется вперед, но закон Станиславского непреложен: «Каждый момент вашего пребывания на сцене должен быть санкционирован верой в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий» [4], и если для передачи этой «правды» требуются неклассические средства, то почему бы и не прибегнуть к

ним? А если сказать нечего, то и вовсе не стоит браться за такое сложное и многогранное искусство, как театр.

Литература

1. История искусств : учеб. пособие по направлению «Искусства и гуманитарные науки» / под науч. ред. Г. В. Драча, Т. С. Паниотовой. 2-е изд., стер. М. : КНОРУС, 2013. 675 с.
2. Загребин С. С., Тухватулина К. А. Современный российский театр: вариации коммуникативных практик // Социум и власть. 2017. № 3, (65). С. 128–134.
3. Бобровская М. А., Галкин Д. В., Самеева В. С. Новые информационные технологии в современной сценографии // Гуманитар. информатика. 2013. Вып. 7. С. 93–105.
4. Станиславский К. С. Работа актера над собой. М. : Худ. лит. 1924. 520 с.

УДК 793.322+004.032.6:008

А. А. Пичуева

ПРИМЕНЕНИЕ МЕДИАТЕХНОЛОГИЙ В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ

Аннотация. Статья посвящена вопросу использования медиатехнологий в танцевальных спектаклях, идущих на сцене. Автор анализирует способы применения технических средств в постановках и их значение для сюжета. В конце рассуждений делается вывод о том, что технологии неизбежно интегрируются в сценические действия.

Ключевые слова: танец, сценический танец, медиатехнологии, видеомэппинг, мультимедиа.

Pichueva A. A.

THE APPLICATION OF MEDIATECHNOLOGIES IN MODERN DANCE

Abstract. The article focuses on the use of media technologies in dance performances. The author analyzes the ways of using technical means in performances and their significance for the plot. At the end of the reasoning, it is concluded that technologies are inevitably integrated into stage performances.

Keywords: dance. Stage dance, media technology, video mapping, multimedia.

На сегодняшний день в танцевальной культуре наблюдается тенденция все более массового использования технологий в сценических постановках, в том числе в танцевальных спектаклях. В связи с этим возникает необходимость понять творческий потенциал медиатехнологий и целесообразность их использования в танцевальной культуре.

Данная проблема появилась в научном дискурсе сравнительно недавно, в начале 1990-х гг., т. е. с момента начала бурного развития средств массовой коммуникации в России. На сегодняшний день он только начинает научно обосновываться в работах театральных критиков и историков танца Н. Курюмовой, Е. Васениной, Л. Барыкиной, А. Пепеляева, О. Петрова и др.

Цель данной работы видится в анализе способов применения медиатехнологий в танцевальных спектаклях и поиске ответ на вопрос: действительно ли нужна техническая поддержка в сфере сценического искусства?

Современная культура в целом переживает эпоху визуальности: человек воспринимает окружающий мир и проявления культуры через зрительные образы. В первую очередь важно то, что видит зритель. При этом скорость смены образов тоже играет свою роль в восприятии происходящего.

Сценические искусства, будучи визуальными, вынуждены подстраиваться под условия, в которых существует сегодняшнее общество. Этот факт говорит о готовности сцены идти в ногу со временем. Но с другой стороны, он показывает, как нужно выживать данной сфере культуры.

Что касается современного танца, как части сценических искусств, то мы снова видим две стороны одной медали. Во-первых, танцевальные спектакли заставляют

зрителя задуматься о вечном или насущных проблемах. А для этого не всегда нужна яркая картинка. Но, во-вторых, сценический танец может быть и частью развлекательной индустрии. В этом случае нужно учитывать потребность публики в зрелищности. Тогда танцевальные деятели используют разные инструменты, в том числе и медиатехнологии. Это роднит сценический танец с театром. Е. Г. Ростовский в одной из своих работ рассуждает о взаимосвязи технологий с театральным искусством и ее последствиями: «Сегодня новые визуальные технологии изучены инновационными практиками театра и используются в сочетании с другими традиционными театральными элементами, включая звук, свет и перформансы» [1]. Автор пишет, что сочетание новых технологий, а также эксперименты режиссеров со сценической обстановкой стали отправной точкой для дальнейшего проникновения мультимедиа на сцену. Зачем нужны технологии в театре? Для визуальной достоверности: продления или расширения пространства игры, его усложнения. «Кроме того, мультимедийные перформансы или медиапроекции могут быть сосредоточены в любом месте театра и за пределами сцены» [1]. Получается, что искусственно можно создать отдельное место для визуального действия, будь это живой спектакль или пространство для воспроизведения виртуальных проекций. «Это означает, что, несмотря на предварительно записанные мультимедийные элементы каждой презентации, включая живых актеров, можно каждый раз создавать уникальное произведение» [1].

Эти же правила работают и в танцевальных спектаклях. В связи с бурным развитием техники интеграция медиатехнологий и сценических искусств неизбежна. Она является важной стороной постановочной деятельности, а также она изучается как отдельное явление. В танцевальной культуре данными исследованиями занимается А. Пепеляев. В своей лекции «Танец + видео + компьютер. Цифровые технологии в танцевальном спектакле» он говорит об отношении зрителя к визуальной картинке. Публика привыкла к тому, что происходящее на сцене должно быть эффектным шоу. Технологии развиваются с большей скоростью, чем театральные искусства, но именно визуальность влияет на их развитие и интеграцию. Театр пытается интегрировать видео в свои спектакли, используя один из двух основных способов:

1. Проекция готового видео на экран или другую поверхность.
2. Работа с визуальной компьютерной программой, которая меняет изображение в интерактивной режиме.

Отсюда следует два способа взаимодействия:

- подстраивание своих действий под готовую картинку;
- изменение картинки актёром в режиме реального времени [2].

В данном случае мы говорим про проекцию изображения в пространстве сцены. «Театральный проекционный прибор предназначен для перенесения (проецирования) с большим увеличением на экран или театральную декорацию изображения картины. При проецировании получается обычно сильно увеличенное изображение. В зависимости от

оснащения площадки приборами можно грамотно выстроить декорации. Например, для проекта “Большой балет” была построена специально оборудованная площадка, позволяющая создавать буквально все возможные декорации для описания места действия, будь то водное пространство для номера “100 по Цельсию” или поле подсолнухов для украинского номера “Топак”» [3, с. 47].

В основной массе постановок видео не имеет непосредственного отношения к сценическому действию, оно лишь задает определенное настроение или условия. А. Пепеляев называет такую демонстрацию изображения «мертвой картинкой». Зритель знает, что это видео снято заранее, его нельзя изменить [2]. Такой прием можно применить разными способами: просто пустить видео (например, как в спектакле Б. Эйфмана «Евгений Онегин»: видео является способом оформления пространства и декорации) или подстроить сценическое действие под него.

В использовании второго способа активно практикуются иностранные специалисты. Особенно преуспели в этом направлении японские художники, хореографы и танцовщики. Такой успех японских деятелей обусловлен высокой технической оснащенностью и грамотностью страны в целом.

Например, хореограф и художник Юзо Ишияма (Yuzo Ishiyama) с помощью новых медиа и танца исследуют человеческое тело, которое странно как еще не потерялось в эпоху постоянных цифровых виртуальных новшеств. Но, наоборот, художник утверждает, что человеческое тело в качестве интерфейса передачи информации становится все больше важнее сегодня [4].

Японский художник Нобуюки Анабуса (Nobuyuki Hanabusa) от виджинга перешел к хореографическим постановкам. Особенность его творчества заключается в том, что он перекладывает технику motion graphics на танец, добавляя традиционные и современные элементы японской культуры и боевых искусств [4].

Российские специалисты только начинают осваивать все возможности медиатехнологий. Тем не менее уже есть удачные постановки с использованием цифровой техники. Например, в танцевальном спектакле «Анри» Свердловского театра музыкальной комедии присутствует как обычная проекция изображения (финал спектакля: при полной пустоте сцены на заднем фоне медленно появляются произведения Анри де Тулуз-Лотрека), так и видеомэппинг («...он выступает как бы порталом в собственный закрытый личный мир художника» [3, с. 50]). Такая же технология используется и в другом спектакле театра, «Яма»: здесь она используется «для визуализации ситуаций, ощущения, осязания более точного смысла происходящего» [3, с. 50].

Таким образом, мы можем сделать вывод, что медиатехнологии действительно интегрируются в сценический танец. Однако нужно помнить, что медиатехнологии требуют умелого обращения. Даже если это уже готовая картинка. А соединить ее со сценическим действием — задача не из легких.

Литература

1. *Ростовский Е. Г.* Мультимедийное пространство театра // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. № 3. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/multimediynoe-prostranstvo-teatra> (дата обращения: 22.03.2019).
2. *Пепеляев А.* Цифровые технологии в танец. Спектакле : [видеозапись] // Лекторий Политехнического музея в Культурном центре ЗИЛ. М., 2013.
3. *Емлина Д. И.* Видеомэппинг в пластическом театре // Современный танец: дискурс и практики : сб. ст. / под общ. ред. канд. культурологии Н. В. Курюмовой. Екатеринбург : Гуманитар. ун-т, 2017. 157 с.
4. Театр будущего: 10 мультимедийных проектов на стыке театра, танца и видеомэппинга. URL: <https://bit.ua/2014/08/theater-of-the-future/> (дата обращения: 30.03.2019).

УДК 769.8:81+316.75

Л. Д. Седова

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФУНКЦИИ КОМИКСОВ: КРОСС-КУЛЬТУРНЫЙ АНАЛИЗ

Аннотация. Статья посвящена анализу функций комиксов в США, России и Китае. Особое внимание уделено развитию комиксов и отношению к ним в этих странах. В результате анализа выявлено, что социокультурные функции комиксов разнятся в зависимости от национальной культуры и особенностей развития комикс-индустрии. Делается вывод, что комиксы способны выполнять идеологическую, образовательную, имиджевую и др. функции, но, будучи развлекательным жанром, обязательно осуществляют релаксационную функцию, которая и способствует развитию всех остальных.

Ключевые слова: комиксы, функции комиксов, комиксы в России, американские комиксы, комиксы в Китае.

Sedova L. D.

SOCIO-CULTURAL FUNCTIONS OF COMICS: CROSS-CULTURAL ANALYSIS

Abstract. The paper is devoted to the analysis of comics functions in the USA, Russia and China. Particular attention is paid to the development of comics and attitudes towards them in these countries. As a result of the analysis, it was revealed that the socio-cultural functions of comics depend on the national culture and peculiarities of the comics industry development. The paper concludes that comics are able to function as ideological, educational, image making and other tools. Moreover, as an entertainment genre they have a relaxation function, which supports the development of all others.

Keywords: comics, functions of comics, comics in Russia, American comics, comics in China.

Комикс – уникальное в своем роде явление. Он представляет собой тесное переплетение текста и изображения, их синтез при доминировании визуальной составляющей. Но, несмотря на минимальное использование текста и большое количество красочных иллюстраций, сюжеты, которые воплощаются на страницах таких изданий, отражают состояние современного общества, его ценности и проблемы.

Комиксы сегодня являются популярной формой искусства. Несмотря на то, что в разных странах и традициях они обладают общими чертами, существуют и значимые различия как в их характере, так и в функционировании. В этой статье мы сосредоточимся на кросс-культурных различиях функций комиксов на примере трех стран: США, России и Китая.

С комиксами чаще всего ассоциируются американские графические новеллы. Это неудивительно, т. к. в XX веке в США они приобрели статус массового культурного феномена, превратившись из специализированного формата историй в газетах в полноценный вид искусства [1].

Хотя в США комиксы появились как небольшие развлекательно-юмористические истории, с 1930-х годов и до сегодняшнего времени в них появляются детально прора-

ботанные художественные миры («вселенные»), а в сюжетах затрагиваются такие сложные темы, как трансгуманизм («Трансметрополитен»), оправданность насилия в борьбе со злом («Бэтмен») и т. д.

Стоит отметить, что американские комиксы – это, в первую очередь, комиксы о супергероях, с которых берут пример и на которых хотят быть похожими. Супергерои обычно воплощают собой какие-либо мифологические архетипы. Например, Супермен или Капитан Америка – типичные «Воины», в Джокере можно увидеть черты трикстера, а Чудо-Женщина выражает архетип девы-воительницы. Зачастую проработка их характеров схематична и направлена на выражение какого-то конкретного типа личности.

Сегодня комиксы в США составляют обширную индустрию, представленную известными издательствами Marvel, DC Comics и др. Кроме того, они являются признанной частью национальной культуры. Герои и сюжеты комиксов служат источником вдохновения для голливудских сценаристов и режиссеров, в школах разбирают характеры персонажей, различные ситуации, описанные в графических историях. При этом комиксы в США пользуются популярностью не только у детей, но и у взрослых.

Изначально выполняя функцию идеологического инструмента, комиксы в США сумели создать уникальное явление – массовую культуру. Кроме того, имея большое значение в комикс-индустрии Америки, образы супергероев не только стали воплощением ценностей культуры общества, но и приобрели воспитательную функцию – учить людей толерантности, гуманности и другим важным качествам для социализации.

В России к комиксам сложилось неоднозначное отношение, особенно среди старшего поколения. Принято считать, что российские комиксы – это детский развлекательный жанр (журналы «Веселые картинки» и «Мурзилка»), хотя и в СССР формат комикса широко применялся властями для продвижения социалистических идей среди малообразованного населения. Характерными чертами российского комикса выступают воспитательный и образовательный посыл, использование образов, относящихся к традиционной русской культуре, и принципиальный отказ от следования европейским и американским стандартам [2].

Сегодня российская комикс-культура переживает подъем. Появились собственные специализированные издательства, например «BUBBLE», выпускающие четыре линейки графических историй. Также широко практикуется практика самиздата: небольшие издательские группы распространяют свои произведения в специализированных комиксовых лавках. Происходит постепенное распространение и совершенствование комиксов отечественного производства, а также рост их популярности и признания не только среди подростков, но и старшего поколения.

Несмотря на это, одной из основных функций российского комикса остается образовательная. Например, Ольга Посух, научный сотрудник Института молекулярной и клеточной биологии СО РАН, нарисовала комикс про мух-космонавтов для конкурса научно-популярных статей «Био/мол/текст» от «Биомолекулы» (портала, посвященного

современной биологии и применениям научных достижений в медицине и биотехнологии). «Мне очень хотелось поучаствовать, а статью писать было лень, – рассказывает О. Посух. – Так что вместо нее я нарисовала комикс: он получил приз и потом был опубликован в онлайн-версии журнала «Наука и жизнь». С тех пор я регулярно рисую, ведь комиксы – потрясающая, уникальная форма, позволяющая рассказывать важные, пусть иногда и тяжелые для восприятия истории графическим языком» [3].

Хотя в России издавна сложилось мнение, что самые распространенные жанры комикса – юмористический и карикатурный, что долго портило репутацию комиксов, но сегодня данный вид искусства в нашей стране процветает и доказывает, что способен рассказывать о серьезных вещах простым языком.

Важные проблемы в виде красочных иллюстраций поднимаются и в Китае. Любые комиксы здесь называются маньхуа, то есть «свободный рисунок». Этими же иероглифами записывается японское слово «манга», от них же произошло корейское слово «манхва».

В Китае комиксы в привычном смысле этого слова стали создаваться в 80-х годах XX века на основе хорошо известных взрослых литературных произведений («Серп Луны», «Снежный гусь»). В конце 1990-х годов тематика маньхуа приобрела социальную направленность, фокусируя внимание на переживаниях героя внутри современного китайского общества. Исторические драмы, мистика, фэнтези, научная фантастика – все эти традиционные для массовой культуры жанры существуют в форме маньхуа, но в основе практически любой истории, прямо или косвенно, лежат типаж и специфика Китая [4]. Китайский комикс также выполняет главную задачу любого продукта поп-культуры – увести читателя из унылой реальности в мир, где есть надежда. То есть авторы рисуют настоящий Китай, но таким, каким бы они сами хотели его видеть. Маньхуа строит гламурный, привлекательный образ Китая. Этому способствует запрет на нелицеприятные картины, которые могут увидеть дети (насилие, убийство, интим), и на то, что вредит китайской культуре, ее наследию и развитию, поэтому можно сказать, что китайские комиксы – это политический проект, реализующий имиджевую функцию.

Не так давно исследовательское общество, которое входит в Министерство гражданских дел Коммунистической партии Китая, а также в Ассоциацию журналистов общенациональных новостей как единственное сообщество Китая такого рода, создали проект «News cartoon». Это первый сайт с новостными комиксами, который реализует функции массовой коммуникации на двух языках (английском и китайском) и является главным источником международных новостей для других СМИ Китая. Одновременно с этим он демонстрирует всему миру высокий инновационный уровень подачи международных новостей в сетевом медиaprостранстве и одновременно рассказывает о лучших карикатуристах Китая [5, с. 81].

Новостные комиксы «News cartoon» предлагают читателю осмыслить новость через смех, который в большинстве случаев намекает на неоднозначность ситуации, двусмыс-

ленность события, предлагает по-новому отнестись к новости. Тем самым новостной комикс расширяет смысловое пространство новостного информационного сообщения и действительно становится инновационным жанром современных печатных СМИ.

Комиксы в Китае, являясь политическим проектом, работают на имидж Китая, причем как на внешний, так и на внутренний. Они не только создают привлекательный образ страны и часто используются в воспитательной функции, но и помогают другим сферам развиваться и притягивать внимание людей.

На сегодняшний день комиксы являются одним из популярнейших направлений современной массовой культуры. Будучи развлекательным жанром, комиксы обладают и большим спектром возможностей. Их социокультурные функции разнятся в зависимости от национальной культуры и особенностей развития комикс-индустрии.

Несмотря на существование стереотипа «комиксы – для детей», в некоторых странах они давно стали частью национальной культуры и способны положительно влиять на читателей. Выполняя идеологическую, образовательную, воспитательную или имиджевую функцию, все комиксы вместе с тем осуществляют и релаксационную функцию, которая и способствует развитию всех остальных.

Литература

1. Денисова А. И. Американский комикс: факторы развития и феномен популярности // Аналитика культурологии. 2011. № 21. С. 56–57.
2. Комикс-культура разных стран. URL: <https://disima.ru/vse-o-komiksax/komiks-kultura-komiksy-raznyx-stran/> (дата обращения: 12.01.2019).
3. История комикса: от гравюр до научных сюжетов. URL: <https://www.mcb.nsc.ru/history/media/1035>. (дата обращения: 12.01.2019).
4. Маньхуа. – URL: <https://ekd.me/2016/04/manhua/> (дата обращения: 12.01.2019).
5. Рязанова А. Ю. Новостной комикс как новый конвергентный жанр интернет-СМИ Китая // Вестн. РУДН. 2015. № 1. С. 80–86.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЮМОРА В СОВРЕМЕННОЙ МЕДИАСРЕДЕ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Аннотация. В статье рассматриваются изменения, характерные для юмора в XXI веке, осмысливается нынешнее его состояние. На примере ситкомов, шуток в твиттере и стендап-комедии анализируется, как медиасреда формирует условия создания и характер современного юмора.

Ключевые слова: юмор, медиа, цифровая культура, твиттер, стенд-ап комедия, трагедия, ситком, сериал.

Sultanov M. S.

TRANSFORMATION OF HUMOR IN MODERN MEDIA: CULTURAL FEATURES

Abstract. The article discusses the changes characteristic of humor in the 21st century, and reflects its current state. On the example of sitcoms, jokes on twitter and stand-up comedy, the author analyzes how the media environment creates the conditions for creating and the character of modern humor.

Keywords: humor, media, digital culture, twitter, stand-up comedy, tragedy, sitcom, TV show.

Юмор как социокультурное явление не может быть вне времени, вне эпохи, он очень быстро устареваает. В современных условиях мы вряд ли засмеемся над шутками, которые смешили в XX веке. К примеру, культовая фраза из КВН, звучащая как «Партия, дай порулить», которая произвела фурор во времена перестройки, в 1988 году, сегодня вызывает скорее недоумение. Слишком много завязано на контексте ушедшей эпохи, который нельзя упускать.

Современная медиасреда и условия, в которых юмор производится и функционирует, влияет на его характер. Он становится доступнее, чем раньше, осваивает разные формы (сериалы, стендап, шоу, скетчи, мемы, текстовые шутки и т. д.)

Но, кроме того, есть и общие культурные тенденции, которые следует выделить. Примеры из стендап-комедии, ситкомов и юмора в Интернете, проанализированные в статье, доказывают, какие изменения актуальны для них в последние годы, как изменился характер юмора и какие отпечатки наложила на него современная медиасреда и социально-культурная ситуация, обратив внимание на те аспекты юмора, которые трансформировались в XXI веке.

Техника. Структура юмора в чем-то остается прежней. Большинство шуток все еще строятся по смехе «сетап-панчлайн». Сетап, он же заход, несмешная часть шутки, формирует ожидания. А панчлайн (добивка) – это смешная часть шутки, которая разрушает ожидания и делает смех. Сама схема проста, но на практике она гораздо сложнее. Есть много других элементов, которыми можно усложнять шутку. Например, по схеме Джуди

Картер один из элементов – «микс», то есть перенос одного контекста в другой. Но он не обязателен, а используется по желанию автора. Шутка – это конструктор, который имеет тысячи различных вариаций.

Кроме того, искушенный зритель хочет более интересных ходов и слов привычных комедийных структур. Можно вспомнить понятие метаяюмора. Обычная шутка смешна сама по себе, а меташутка требует понимания истории юмора, ее трансформации и контекста. К такому относятся сатирические стихи и анекдоты о слонах, которые высмеивали не жизнь, а как раз формы юмора. Можно вспомнить и антикомедию, которая стремится деконструировать обычное понимание юмора. Британский комик Стюарт Ли построил свою карьеру на сплошном метаяюморе в сторону стендап-комедии. Похожее движение наблюдается в интернете, где появляются целые сообщества с метаяюмором.

Так, сообщество «ВКонтакте» «Мемы без панчлайна» нарушает закон комедии и публикует шутки без непосредственно смешной части – добивки. Юмор заключается в отсутствии юмора. Человек ожидает шутки, а шутка в том, что шутки нет.

Основные темы. В сущности, темы, которые используются в комедии, всегда остаются примерно одинаковыми. Ведь обычно юмор – это анализ жизненной ситуации и реакция на события, которые происходят с человеком. А людей всегда волновали определенные темы. Это человеческие недостатки, взаимоотношения полов, бытовые проблемы, родители и дети, работа, политика и общество. Меняется только угол обзора этих тем и появляются новые ракурсы.

К примеру, сериал «Американская семейка» посвящен пересмотру концепции семьи. В нем есть три семьи: классическая нуклеарная с тремя детьми, семья с большим разрывом в возрасте между партнерами (один из персонажей женат на девушке, вдвое моложе его) и однополая мужская пара с усыновленным сыном. Классическая для ситкомов история семьи реагирует на изменения в обществе и рождает подобный сюжет.

Темп. Темп в юморе обычно связан с плотностью, то есть с количеством шуток на единицу времени. Такого термина нет в научных работах о юморе, тем не менее при подготовке юмористического продукта смотрят на этот показатель. Так как сейчас медиасреда в целом ускоряется, а внимание зрителя быстрее рассеивается, темп и плотность тоже растут. К примеру, Омри Маркус, исследующий юмор, говорит, что в ситкомх 1970-х годов в течение целой минуты могли обойтись без наличия шутки и не потерять зрителя. Спустя двадцать лет в культовом сериале «Друзья» стремились выдать шутку каждые 30 секунд. Сейчас же темп настолько вырос, что желательно шутить еще быстрее. Маркус иронично говорить о темпе «шутка в секунду», но такой исход действий вряд ли случится.

Например, в телевизионных шоу нужна большая плотность материала. Если взять стендап-шоу «Открытый микрофон», там каждые 15–20 секунд нужна шутка. С одной стороны, зритель получает очень плотный и «крепко сбитый» контент, с другой – комик не может сформулировать длинную и серьезную мысль, которая не уложится в такой быстрый темп.

Кроме того, сейчас юмор становится короче. Всегда есть опасность, что зритель выключит видео в течение нескольких секунд. Поэтому специально для «Инстаграма» комедийный контент режут на кусочки по 20–30 секунд, чтобы не потерять внимание зрителя. Потребитель контента предпочитает более скандальные и провокационные вещи.

С другой стороны, опираясь на мысли комика Дейва Шапелла, не обязательно каждую секунду времени быть смешным. Нужно просто быть интересным.

Искренность. Искренность в юморе – это далеко не новая черта, но в последние годы она становится все более важной. Это происходит потому, что дистанция между комиком и зрителем постепенно размывается.

Это хорошо видно даже по эволюции юмора в России за последние десятилетия. В советское время эстрадные монологи были обезличенными, мысли комика были завуалированы, а говорил он не от своего лица, а от сценического персонажа. Прошли годы, но парадигма осталась прежней: ни КВН, ни «Камеди Клаб» не несли точки зрения комика, его личных наблюдений и переживаний, выдавая просто набор реприз. Сейчас, когда стендап в нашей стране постепенно становится главным жанром комедии, зрителю важно не просто слышать смешную шутку, но еще и мнение комика, чувствовать его эмоции и настраиваться на волну.

Примерно то же самое происходит в США. Стендап-комедия прошла долгий путь от коротких шуток в камеди-холлах до больших сцен, но откровенность стала популярной в последние 20 лет. Луи Си Кей со своим почти исповедальным стилем комедии может рассказать о своем ожирении, пристрастии к мастурбации или о том, как его маленькие дочки познают свое тело. Самобичующий и рефлексивный стиль юмора прижился в комедии и до сих пор является одним из главных направлений

Похожая парадигма видна и в шутках, которые выкладывают в «Твиттере». Обычно комики там шутят о своей жизни и максимально бытовых вещах, таких как супермаркеты, настольные игры или взаимоотношения с начальником. Читатель узнает в шутках себя, настраивается на волну автора, что и заставляет его сделать «ретвит», если шутка попала в него.

К тому же многие кинорежиссеры стремятся снимать комедии, основанные на личном опыте. Таков Вуди Аллен, который почти каждый год снимает фильмы, где почти все главные герои списаны с него самого.

Разрушение норм. В юморе и комедии всегда был бунтарский дух – можно вспомнить про карнавальную культуру М. Бахтина, которая переворачивает все с ног на голову.

В 1950-е годы Ленни Брюс сквернословил, шутил про политику и за это часто оказывался в полицейском участке, но зато заложил основы современной стендап-комедии. В 1970-е Джордж Карлин произнес со сцены 7 запрещенных слов, которые не очень уместно цитировать в научной работе. С этого выступления началась дискуссия о свободе слова. «Южный парк» оскорбил всех, кого можно, включая мировых звезд, политиков и даже пророка Мухаммеда.

Провокационность особенно прослеживается в интернет-юморе. Например, в «Твиттере» очень любят шутить про политиков, чиновников и социальные проблемы. К примеру, каждая пресс-конференция с В. В. Путиным моментально расходится на тысячи шуток и мемов. Шутки рождаются через 10–20 минут после события. Сама форма твита позволяет максимально быстро и резко высказаться об актуальном событии и собрать общественный отклик. В этом плане «Твиттер» обгоняет другие платформы по скорости реакции.

Пренебрежение к общественным нормам и авторитетам также является важной чертой современного юмора. Так, шотландский комик Дэниэл Слосс своим концертом «Jigsaw», высмеивающим интимные отношения, смог поспорить 4 000 пар и вызвать 17 разводов, что показывает разрушительную силу юмора. Сам комик доволен вызванным эффектом.

Трагикомедия. Еще античный театр доказал, что трагедия и комедия идут рука об руку. В. Н. Ярхо, ссылаясь на Аристотеля, утверждал: «Трагедия была сначала шутливой, так как возникла из хора сатиров, и только позднее стала серьезной». Можно вспомнить последние пьесы В. Шекспира, фильмы Ч. Чаплина.

Например, в стендап-комедии последние годы часто используется сознательный отказ от шуток в угоду серьезным мыслям. Например, комик Дейв Шапелл в финале своего концерта «Revelation» рассказывает почти 20-минутный бит, основанный на книге Айсберга Слима «История моей жизни». Это история о сутенере, который обманом заставляет проститутку работать на невыгодных для себя условиях. Постепенно он сравнивает сутенера с шоу-бизнесом, а девушку легкого поведения – с артистом. Данный блок почти не содержит шуток и смеха в зале, хотя это – финал комедийного концерта.

Спрос на серьезность и трагикомедию продолжается и на телевидении. Иногда мультсериал «Конь БоДжек» по количеству экзистенциальной тоски обгонит даже фестивальные драмы. Например, одна из серий «Free Churro» построена как сбивчивый монолог главного героя на похоронах своей матери. Другой эпизод заканчивается тем, что девушка Сара Линн, воспитанная БоДжеком, умирает у него на плече. Причем смерть тут подается не в стиле Тарантино, без иронии и черного юмора, а, наоборот, в абсолютном трагическом ключе.

Подобные настроения прослеживаются и в интернет-юморе. К примеру, два года назад в Интернете стали популярны шутки про суицид и депрессивные мемы. Во многом это основано на дестигматизации психотерапии и различных личностных расстройств. Другие исследователи считают, что это – реакция на мировые проблемы и катастрофы, которые мы не в состоянии изменить. Правда, в последнее время стали появляться «добрые мемы», которые сознательно противопоставляют себя злым или депрессивным шуткам.

Подводя итоги, следует констатировать, что суть юмора остается пока рефлексией нашей жизни. В этой связи можно вспомнить высказывание А. Маслякова: «Как живем, так и шутим!».

Сама структура шутки и темы особо не изменились. Но темп ускорился, зритель хочет более коротких и провокационных форм. Кроме того, видна тенденция к сближению комика со зрителем, что ведет к большей искренности и исповедальности. Порой комики даже специально отказываются от смеха, чтобы донести мысль. Также есть спрос на странную комедию и метаюмор, который разрушает стандартные представления о шутках. Все эти изменения вызваны развитием информационной среды, которая несомненно влияет на юмор и на его восприятие зрителем.

УДК 791.221.5:159.9+316.74:7

Л. Г. Сумин

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТРИЛЛЕРА В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Анализ статьи связан с трансформацией триллера – жанра, изначально призванного «пугать» зрителя на ментальном уровне, который смог стать фактором современной культуры, обрести свой «мозг» и «голос». Автор доказывает, что современный триллер способен поднять остросоциальные темы.

Ключевые слова: экранное искусство, киноиндустрия, психологический триллер, массовая культура, трансформация жанра.

Sumin L. G.

PSYCHOLOGICAL THRILLER FILM GENRE TRANSFORMATION UNDER MODERN MASS CULTURE

Abstract. The analysis of the article is connected with the transformation of the thriller, a genre that was originally intended to “frighten” the viewer at the mental level, which could become a factor of modern culture, gain its own “brain” and “voice”. The author proves that the modern thriller is able to raise acute social themes.

Keywords: screen art, film industry, psychological thriller, popular culture, genre transformation.

В истории экранной массовой культуры триллер – наиболее сложный жанр среди всех ныне существующих в киноиндустрии.

Его истоки – в произведениях литературы, их объединяют общие литературные корни. Пройдя многовековой путь от «Одиссеи» Гомера к «Ворону» Эдгара По, а далее к «Загадочному происшествию в Стайлзе» Агаты Кристи, жанр утвердился в числе первых киноэкранизаций. Немой фильм «Жилец» Альфреда Хичкока вышел в 1926 году, с тех пор он считается первым психологическим триллером, поскольку герой – серийный убийца. Шокирующее кино с преступниками-протагонистами вскоре становится популярным. В 1931 году немецкий режиссер Фриц Ланг (яркий представитель экспрессионизма) снял свой первый звуковой фильм «М убийца», и психологический триллер начинает ассоциироваться с героями-маньяками.

В процессе его эволюции появляется еще несколько тем, которые впоследствии станут «шаблонами» жанра: внутренняя борьба персонажа с тяжелым прошлым; взаимодействие персонажа с самим собой и окружающим миром; психологические расстройства, одиночество, галлюцинации; семейные конфликты, где подозревается каждый; тайные заговоры; детективные расследования и др.

Триллер через ожидание, волнение, тревогу способен «держат» зрителя в напряжении и беспрерывно вызывать у него спектр острых ощущений (наглядный пример – большинство погонь в фильмах о Джейсоне Борне). Психологический триллер успешно

добивается того же, а то и большего за счет фокусировки на эмоциональном состоянии персонажей и окольных глубинах человеческого разума. Чертами типового психотриллера можно считать также противоречивость и неопределенность в действиях героев, общую искаженность пространства фильма, поиск здравого смысла, элементы явных психологических отклонений у персонажей: паранойя, раздвоение личности, обсессивно-компульсивное расстройство и т. п.

Психотриллер не похож на традиционный жанр по причине иного построения конфликта: дилемма «хороший – плохой» заменяется на неопределенный. Противоборство со злодеем в нем происходит через игры разума, манипуляцию или же попытки разрушить психическое равновесие. Яркие примеры – фильмы об изворотливых маньяках: «Семь» (1995) или «Законопослушный гражданин» (2009). При этом врагом в них выступает не другой человек, а обстоятельства или внутренние противоречия героя.

В 2000-е годы психотриллер зачастую соединяется либо с фильмом ужасов («Пункт назначения», 2000; «Пила: Игра на выживание», 2004), детективом («Зодиак», 2007), криминалом («Необратимость», 2002) или фантастикой («Мгла», 2007).

Возвращение триллера как жанра, обособленного от других, происходит в 2010-е годы, которые с полной уверенностью можно назвать «золотой» эпохой психологического кино. В 2010 году режиссер Д. Аронофски, создавая фильм «Черный лебедь», творчески переосмысливает не только легендарный балет П. И. Чайковского, но и сам жанр психологического триллера. Аронофски наделяет главную героиню-балерину асексуальностью, амбивалентными чертами характера, доппельгангером, из-за чего зритель испытывает к ней то симпатию, то антипатию, то эмпатию. Основной конфликт строится на сложных отношениях героини с матерью. Смирненное почтение со стороны героини сталкивается с гиперопекой и решительным настроем матери компенсировать собственные карьерные неудачи, прожить свою «несбывшуюся» счастливую жизнь через дочь. «Черный лебедь» возводится в абсолют психоза через «принцип матрешки»: в фильме не одно, а как бы два произведения.

В последние годы набирают популярность фильмы с приставкой «cerebral», которые призваны подталкивать зрителей к активным размышлениям и полноценным открытиям. Так, две работы режиссера Д. Вильнева – неонуарный психотриллер «Враг» (2013) с новаторским подходом к раскрытию раздвоения личности посредством киноязыка и научно-фантастический психотриллер «Прибытие» (2016), отвергающий все существовавшие представления об облике инопланетян и контактах с ними, нашли своего зрителя благодаря подробным анализам кинокритиков-любителей на YouTube. Достаточно громко заявила о себе «Исчезнувшая» (2014) Д. Финчера – страшнейшая сатира на два социальных института: информационный (общественное мнение, СМИ) и семейный. Гиперболизируя каждую деталь и адаптируя известные черты жанра, режиссер обрамляет психотриллер детективом, этим еще более усугубляя саспенс.

То, что психотриллер уже не просто инструмент ментального страха, а громкий голос, способный обсуждать острые социальные темы, становится окончательно ясно после выхода фильма «Прочь» (2017) – многожанрового явления с уклоном в сторону ужасов, воссоздающего болезнью для США тему расизма. Рассматривая эту проблему в историческом аспекте, авторы не только анализируют ее, но и задают вопрос: «Поменялось ли что-то в стране с тех пор, как вместо палок в наших руках образовались смартфоны?» Увы, ответ один: первобытные инстинкты в обществе никуда не исчезли.

В условиях современной массовой культуры, эффект, производимый психотриллером, это не просто «опыт» над зрителем или способность его развлечь; сегодняшний триллер – это площадка для диалога между режиссером и зрителем и зрителем с самим собой. Психотриллер способен поднять острые проблемы эпохи, такие как тема выбора и ответственность перед другими, как ценность времени, сохранение окружающей среды и возвращение значимости семейных ценностей в диджитал-эпоху. Все это делает рассмотренный нами жанр одним из знаковых явлений современной массовой культуры.

УДК 791.224(470)“19”+128:81

Тао Мэнтин

СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КОНЦЕПТОВ ЖИЗНИ И СМЕРТИ В ФИЛЬМЕ «ВРЕМЯ ПЕРВЫХ»

Аннотация. В статье анализируются представления персонажей о жизни и смерти, рассмотренные в российском фильме «Время первых» (режиссер Д. Киселев, 2017). Методологически автор опирается на идеи Ю. М. Лотмана, позволяющие проанализировать текст фильма с целью получения ответа на вопрос: как понимание жизни и смерти влияет на поведение человека в нестандартных ситуациях? Анализ концептов жизни и смерти в понимании личности и государства является основой конфликта фильма.

Ключевые слова: время первых, жизнь, смерть, концепты жизни и смерти, русские.

Tao Mentin

SEMANTIC ANALYSIS OF CONCEPTS OF LIFE AND DEATH IN THE FILM “TIME OF THE FIRST”

Abstract. The article analyzes the characters' views on life and death, considered in the Russian film “Time of the First” (directed by D. Kiselev, 2017). Methodologically, the author relies on the ideas of Yu. M. Lotman, allowing to analyze the text of the film in order to obtain an answer to the question – how the understanding of life and death affects the behavior of a person in unusual situations. Analysis of the concepts of life and death in the understanding of the individual and the state is the basis of the film's conflict.

Keywords: the Age of pioneers, the life, the death, concepts of life and death, Russian.

Актуальность выбранной темы обусловлена изменением мировоззренческих ценностей людей разных культур в информационную эпоху. Увеличение продолжительности жизни, в особенности в городской среде, модели виртуальной и дополненной реальности, идеи клонирования и частичной замены органов, обостряют вопрос о границах жизни и вместе с тем показывают ее новые аспекты. При этом ценность жизни в каждый отдельный период проговаривается не только декларациями или произведениями искусства, но множеством феноменов повседневной культуры: от обрядовых (как то: предметно-смысловой комплекс дня рождения, прощания с умершим, длительность и значимость процессов, входящих в него и т. п.) до телесных (уход за телом, отношение к идентичности тела, нанесение определенных знаков и т. п.). В свою очередь, понимание жизни и смерти влияет на интенсивность жизни человека [1], принятие решений, выбор профессии и множество других моментов. Расшифровка их значений на основе семиотического подхода [2; 3] позволяет определить характер и перспективы культуры в целом. Доминирование символов и репрезентаций не-живого становится свидетельством упадка культуры, и наоборот.

При этом противоположность жизни и смерти, как бы они ни понимались, не сводится к простой схеме «тезис – антитезис». Динамика жизни предполагает наличие в ней

спадов, драматические или негативных моментов. В данном тексте мы задаемся вопросом о том, может ли экстраординарная по ответственности и напряжению ситуация повседневной жизни, повлиять на оценку жизни в целом и дальнейших поступков человека, в частности. Сами концепты связаны с другими и испытывают их воздействие.

Важно и этнокультурное своеобразие трактовки жизни и смерти, накладывающее отпечаток на характер и смысловое наполнение их культурных репрезентаций. Будут ли понятны поступки человека одного этноса представителю другого этноса, если исходные концепты жизни и смерти отличаются?

В качестве материала для исследования выбран фильм российского режиссера Д. Киселева (2017), снятого на основе реальных событий о выходе советского космонавта Алексея Леонова в открытый космос в 1965 году. В фильме показан весь напряженный процесс подготовки к полету в космос, с его жестким графиком и режимом работы. Режиссер демонстрирует параллельно две повествовательные линии: во-первых, показывает процесс подготовки на уровне государства, во-вторых, как человек осуществляет мечту о полете. Здесь его мечта сошлась с целью государства. Представление о жизни и смерти героя, как связующее звено, объединяет два события в одно. Автор рассматривает данный фильм в двух аспектах для выяснения смыслового наполнения концептов жизни и смерти.

События фильма разворачиваются в СССР во времена холодной войны, когда ведущей в противоборстве идеологий является государство. Образ генерала Н. П. Каманина в фильме символизирует власть государства. По его словам, «американцы перенесли свой полет, теперь они планируют выйти в открытый космос раньше нас...», «они – солдаты, а солдатам приходится умирать ради интересов своего государства». В фильме его позиция ясна: нет ничего выше защиты интересов государства, а значит, что жизнь и смерть человека – это часть общих ресурсов государства.

Антитезой Каманину выступает в фильме образ С. П. Королева – руководителя проекта. Королев открыт для общения, эмоционален и человеколюбив. Он ценит жизнь конкретного человека, не хочет рисковать и жертвовать жизнью своих учеников. Смерть инженера Никитина не мешает продолжению реализации проекта, но оказывает влияние на последующие решения С. П. Королева. Таким образом, три персонажа, для которых слава страны и интересы государства выше всего.

В начале фильма показано, как космонавт Алексей Леонов совершает аварийную посадку. Понимая, что согласно инструкции он не будет спасен, он быстро находит схему работы, чтобы спасти себя. По оценке его коллеги, он «просто сумасшедший».

К подвигу Алексея Леонова – его выходу в открытый космос наперекор всему – можно применить известную русскую пословицу «волков бояться – в лес не ходить», что свидетельствует о его решимости в достижении цели [4, 5].

Второй космонавт – Павел Беляев, в отличие от Леонова, соблюдает все правила, выполняет задачи по приказу. При этом он более склонен к знакам судьбы, в то время как Леонов уверен, что судьба в руках самого человека. Таким образом, патриотизм, вера в

будущее страны и космонавтики и в собственное призвание помогает героям преодолеть страх перед смертью и быть готовыми, если понадобится, пожертвовать жизнью.

Семиотический подход позволяет всмотреться в контекст, в детали, расшифровать их. Кроме персонажей, в фильме использован ряд предметов: яблоко – символ жизни, а испорченное яблоко – свидетельство гибели мечты; часы – время, которое обозначает расстояние между жизнью и смертью; переключение канала – переход из одного мира в другой. Даже телефон предстает в фильме как посредник не только между людьми, но и между жизнью и смертью.

Режиссер использует прием сновидений героя, дополняя их определенными смыслами. Лейтмотивом фильма «Время первых» является сон-метафора, где главный герой бежит в темноте, а вокруг него летают светлячки, которые постепенно превращаются в звезды.

Можно упомянуть и о семантике цвета в фильме. Прежде всего, это белый цвет и белый свет. В русской культуре белый цвет никак не ассоциирует со смертью, однако в этом фильме при создании напряженной атмосферы, режиссер дает зрителям новое понимание белого цвета. К примеру, герою неоднократно снится сон, в котором сплошная темнота, но у него нет чувства страха. И когда космонавты в реальности приземлились в тайге на Урале, в Пермской области, то увидели, что все вокруг покрыто белым снегом, видны только мертвые деревья, слышен свой голос-эхо. Сон сбывается. В темноте белый свет превращает отчаяние в надежду.

Подводя итоги можно отметить, что семантический анализ фильма Д. Киселева «Время первых» позволяет определить не только философскую позицию режиссера, но и представления советских людей о жизни и смерти. Даже находясь в жесткой идеологической системе, космонавты не ведут себя, как безликие «винтики», вот почему им удастся сделать невероятное.

К достоинствам фильма относится и то, что режиссеру удалось создать емкий визуальный и смысловой ряд, значимый не только для конкретной исторической эпохи. Современный зритель может, как следить за сюжетом, так и корректировать свои представления о жизни и смерти, погружаясь в семантический ряд экранного произведения.

Литература

1. *Махлина С. Т.* Семиотика культуры и искусства: Опыт энциклопедического словаря / С. Т. Махлина. СПб. : СПбГУКИ, 2000. Ч. 1–2.
2. *Лотман Ю. М.* Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб. : Искусство-СПб, 2000. 704 с.
3. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи : в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин : Александра, 1992. 479 с.
4. *Славянские древности. Этнолингвистический словарь* : в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. Т. 2. М. : Ин-т славяноведения РАН. 1999. 680 с.
5. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. М. : Наука, 198. 415 с.

УДК 791.43+791.5+316.4

А. С. Темлякова

КИНОРЕАЛЬНОСТЬ И ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА*

Аннотация. В статье дается пояснение места кинореальности в современной стремительно развивающейся цифросоциальной медиаинстакультуре. Загадка появления кинореальности, казалось бы, давно разгадана. Но поразительно то, насколько актуальной стала реальность кино сегодня. Проблема выходит на уровень оценки последствий и обоснования необходимости постоянного развития экранной культуры. Современный человек не мыслит своей жизни вне медиареальности, экран выступает «антропологическим протезом», непрерывный доступ к медиареальности становится первичной потребностью современного жителя мегаполиса.

Ключевые слова: медиaprостранство, кино, реальность, экранная культура.

Temliakova A. S.

CINEMAREALITY AND SCREEN CULTURE

Abstract. The article gives an explanation of the place of cinema reality in the modern rapidly developing digital-social media insta culture. It seems that the mystery of the emergence of film reality has long been solved. Now the problem goes to the level of impact assessment and the rationale for the continuous development of screen culture. A modern person doesn't think of his life beyond media realities, today the screen acts as an "anthropological prosthesis", continuous access to media realities becomes the primary need of a modern resident of a megacity.

Keywords: media space, cinema, reality, screen culture.

Современное кино в медиaprостранстве представлено двумя разными аспектами своего закономерного развития. Первый аспект предполагает изменение способов доставки произведения до воспринимающего благодаря новым средствам коммуникации, когда развитие сети Интернет предоставляет возможность просмотра любого фильма в любое время и в любом месте, где есть соответствующее оборудование и доступ к сети Интернет. Второй аспект связан с вовлечением и охватом все новых органов чувств зрителя, вплоть до осязания, обоняния, а также воссоздания полной иллюзии задеирования последних. Новые технические возможности (следствие развития технологий 3D – 5D) позволяют конструировать и осваивать новые пространства.

Как отмечает М. Ямпольский, экран является тем технологическим протезом, который позволяет вынести образ сознания вне человека. Именно на экране постоянно происходит синтез видимостей, когда один аспект вещи синтезируется с другим [1, с. 67]. Фантомы заполняют культуру тогда, когда наступает своего рода кризис «естественного сознания», неразличения видимости и физических вещей. Редукция – это только выведение этого кризиса в плоскость философских «технологий». Отныне всякая кажимость есть определенная форма «технологической деформации». Автор ссылается на рецензию Музиля на книгу Белы Балаш «Видимый человек» под назва-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-311-00235.

нием «Новый подход к эстетике». Здесь Музиль обсуждает мнение автора книги о том, что в кино вещи приобретают особый смысл, который он называет физиогномическим. Музиль считает, что смысл этот возникает в результате изоляции вещей от контекста, которая компенсируется зрителем, фантазирующим для них иной, чужеродный контекст. Эта изоляция приводит к абстрагированию [1, с. 70]. Абстракция также возникает от того, что кинематограф существует на грани двух типов сознания. Первый называется Музилем «нормальным духовным состоянием». Этот тип реализует себя в практической деятельности человека. Второй тип сознания связан с грезами, созерцаниями, блокировкой практической деятельности. Эта сфера открыта для кинематографа [1, с. 70]. Кино приостанавливает категории мира, прежде всего экстенсивность пространства и темпоральность. Именно в силу этого происходит «удаление за скобки» естественной установки на наличие внешнего мира.

М. Ямпольский полагает, что сама загадка самосознания, не поддающаяся простой разгадке и требующая сложных топологий, делает технологии письма, транскрипций и экранов (в самом широком смысле слова) антропологической необходимостью. Человек парадоксальным образом получает завершение только через систему записи, фиксации и экранов. Может быть, именно тут и кроется древняя загадка происхождения искусства, сопровождающего человека почти с момента его возникновения [1, с. 74].

М. Хайдеггер, исследуя влияние техники на искусство, считает кино (наряду с другими инновациями XX века в коммуникации) продуктом конечного завоевания жизни современной техникой. В понимании Хайдеггера кино содержит в себе статичную форму «изображения», выращенную с помощью «заклучения в рамки» (нем. *Gestell* – «постав», «каркас») современного человека. Под «заклучением в рамки» Хайдеггер подразумевает ограниченный перспективизм, через который современный человек видит мир как «запасы» (нем. *Bestand* – «резерв на длительное время»), которыми нужно распорядиться, в результате чего земля и ее населяющие существа становятся лишь материалом, сырьем. Заклучение в рамки не видит дальше досягаемости человека [2]. Кино предлагает образцовый пример представления Хайдеггера о заклучении в рамки из-за его способности захватывать жизнь в статических изображениях [2]. Камера берет в фокус выбранные объекты и вырезает все, что нежелательно из кадра, это обусловлено тем, что кино показывает жизнь в виде предопределенного «изображения».

М. Мамардашвили утверждает, что только искусство выводит нас за рамки нашего горизонта возможного, и, только выйдя за эти рамки, мы способны увидеть реальность. Поскольку то, что есть на самом деле, всегда закрыто экраном кажущейся жизни и нашей психологии, сплетенной с этой кажущейся жизнью, экраном наших психологических возможностей, а за этим экраном – реальность. И путь к ней лежит через искусство в том широком смысле слова, когда мы можем создавать соответствующие конструкции, которые способны генерировать в нас какие-то состояния. Состояния понимания, чувства, воображения и т. д. [3, с. 261–262].

В итоге можно заметить, что художественный фильм является всецело воплощением замысла режиссера. Нельзя забывать о том, что кинореальность должна не закрывать глаза зрителю, погружая его в сладостный отдых от действительности, а, наоборот, раскрывать перед ним окружающий мир и помогать ориентироваться в реальности, расшифровывать ее, тестировать на подлинность. И это становится возможным, когда фильм ставит перед зрителем нетривиальные вопросы и наталкивает смотрящего на размышления, которым нет предела. Только в этом случае «экраны» будут служить человеку как инструмент, запускающий процесс постоянного тестирования реальности на предмет ее антропологической соразмерности, позволяя оценивать эргономичность технологий будущего.

Литература

1. Ямпольский М. Экран как антропологический протез // Нов. лит. обозрение. 2012. №2 (114). С. 61–74.
2. Loht. S. Film as Heideggerian Art? A Re-assessment of Heidegger, Film, and his Connection to Terrence Malick [Электронный ресурс]. URL: <https://mybrcc.academia.edu/ShawnLoht> (дата обращения: 10.04.2019).
3. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. М. : Моск. школа полит. исследований, 2000. 416 с.

УДК 791.43+791.5+316.74

Л. А. Шумихина

**«МАССОВИЗАЦИЯ» ЧЕЛОВЕКА КАК ПРОБЛЕМА УТРАТЫ ДУХОВНОГО
ОРИЕНТИРА КУЛЬТУРОЙ ИНФОРМАЦИОННОЙ ЭПОХИ**

Аннотация. Предметом исследования является процесс массовизации человека информационной эпохи. Анализ негативных последствий массовизации позволил выявить проблему утраты духовного ориентира в развитии современной культуры, включая науку и образование.

Ключевые слова: массовый человек, массовизация, наука, образование, духовный ориентир.

Shumikhina L. A.

**THE «MASSIFICATION» OF A PERSON AS A PROBLEM OF THE LOSS
A SPIRITUAL LANDMARK BY THE CULTURE OF THE INFORMATION AGE**

Abstract. Subject of the article research is the process of massification an information age person. Analysis of the negative effects of massification has revealed the problem of the loss a spiritual guideline in the development of modern culture, including science and education.

Keywords: mass person, massification, culture, science, education, spiritual landmark.

В статье «Культура и информация» Ю. М. Лотман, характеризуя специфику включенности человека в культуру писал о двух процессах: во-первых, когда человек «выступает как потребитель материальных, вещных ценностей, во-вторых, как аккумулятор информации <...>. Однако культура – не склад информации. Это чрезвычайно гибкий и сложно организованный механизм познания» [1, с. 395]. Ю. М. Лотман имел в виду познание окружающего человека мира: природного и социального с тем, чтобы не навредить в процессе своей жизнедеятельности ни миру, ни самому себе. Для решения этой задачи человек должен имеющуюся информацию о мире превратить в «гибкий и сложно организованный механизм познания» (Ю. М. Лотман) по определенным правилам. А где правила, там начинается культура (Леви-Стросс). «Постижение правил мира», как писал Ю. М. Лотман, «перевод их на язык людей» [1, с. 399]. Придание миру структуры культуры Ю. М. Лотман назвал культуризацией [1, с. 399].

Создание информационных технологий – специфическая черта современного общества. Эта черта выдвигает прогностику на особое место в самоанализе человеческой культуры. Наиболее ярким в этом отношении примером являются доклады Римского клуба, созданного А. Печчеи в 1970–1980-е гг. прошлого века, в который вошли 85 выдающихся ученых из более 30 стран мира. Самый известный из докладов – выступление Алана Тофлера «Футурошок», о направленности темы которого говорит уже само название. В книге Аурелло Печчеи «Человеческие качества» осмысление характерных особенностей техногенной цивилизации соединено с анализом сущностных характеристик массовой культуры конца XX века, что позволило автору сделать вывод о необходимости прекратить дальнейшее развитие современной цивилизации и перейти к «динами-

ке нулевого роста». Главным же негативным качеством культуры будущего считаются резкие изменения в человеке, безболезненная экстраполяция которых в будущее, в соответствии с научными доказательствами, считается невозможной. В противном случае возрастающая экологическая проблема приводит к нарушению природы самого человека. О том же свидетельствуют и шокирующие доклады Форрестера («Мировая динамика») и Медоуза («Пределы роста»). Эти предупреждающие прогнозы, казалось бы, сродни жанру антиутопии. Но, в отличие от художественных текстов, авторы докладов обосновывают свои плачевные выводы научными доказательствами. Задачей создания Римского клуба было осознание кризиса в развитии человечества, суть которого сформулирована как «Могущество без мудрости».

Ученые Римского клуба обосновывали необходимость переориентации человека на духовное развитие. В итоге была сформулирована задача: переориентировать в своих жизненных установках массового человека – реальность современной культуры.

Массовый человек и массовая культура существовали задолго до ХХI в., но все же «человек массы» никогда прежде не был по своей численности такой большой группой населения, которая была бы способна оказывать на социокультурные процессы влияние, во-первых, а во-вторых, «человек массы» был ранее встроен в определенную социальную иерархию. В. И. Самохвалова констатирует: «Общество не только не делало ставку на вкусы, интересы и настроения человека массы, но, как бы “стесняясь” их недолжности, старалось спрятать или, по крайней мере, затушевать те негативные стороны, которые отличали сознание и поведение человека массы. Соответственно, и элементы массовой культуры, наличествующие в прежних обществах, не были ни определяющими, ни культивируемыми» [2, с. 17].

В ХХI в. человек массы оказался более востребованным, чем ранее. Как отмечали Х. Ортега-и-Гассет и Ж. Ф. Лиотар, сущностной характеристикой массового человека является не принадлежность к социальной группе, а общие мироощущения, мировосприятия, образы мыслей и стиля жизни с другими, что очень свойственно современному молодому поколению. По мнению В. И. Самохваловой, «массовый человек – это не человек из массы, но человек с массовым сознанием, и его главной характеристикой является то, что он – “как все”» [2, с. 18].

Массовизация человека – это процесс становления массового человека, «подгонка» личности под массовый стандарт, некий «шаблон человека», когда личность подстраивается под образцы, господствующие в массовой культуре и одновременно востребованные обществом.

Процесс этот, начавшись с развития крупных производств и урбанизацией, в ХХI в. распространился на всю социокультурную сферу, включая образование. Захватывает этот процесс и духовную сферу, и она становится сферой потребления, а не развития человека как возвышения над повседневностью и устремленности в своей жизнедеятельности к высшим духовным ценностям. И даже в быту и сфере досуга сегодня

формируются «стандарты духовной жизни». «Человек толпы» (С. Московичи) идет на выставку постмодернистской живописи или новомодный спектакль потому, что «модно» и считается неприличным там не побывать. Постмодернистская культура – это «игра с хаосом» или «организованный хаос», в котором смешаны и неразличимы все ценностные ориентиры при отсутствии центральной духовной оси, культура, где постоянно все меняется без обоснования какой-либо логикой, что вполне устраивает массового человека, так как он чувствует себя в этом хаосе абсолютно свободным. После работ Леви-Стросса в культурологическом знании культурой принято считать то, что представляет собой некую систему ограничений (по Леви-Строссу – это, в первую очередь, чувство стыда у человека). В. С. Соловьев духовность определял как стыд, милосердие и благоговение к добру. Абсолютно свободный «человек массы» «свободен» от этих представлений о культуре, так как «демократический» принцип всеобщего равенства перед деньгами привел в управляющую элиту человека толпы, в этом смысле более «успешного», деятельного, удачливого, чем остальные. В результате в современной России утрачена прежняя функция духовной элиты – быть создателем и носителем высоких образцов культуры. Последствием стала утрата духовного ориентира культуры – главного вектора ее развития. В итоге XXI в. имеет то, что Н. А. Бердяев сказал о М. Хайдеггере: «Мир у него падший, хотя и неизвестно, откуда он упал, так как высоты у него нет» [3, с. 108].

Массовое общество, в котором человек не имеет индивидуальных различий, М. Маклюэн назвал «глобальной деревней», что объяснить можно тем, что массовизация уничтожает человека как личность, лишая его уникальности, этнического и культурного своеобразия самовыражения. В итоге предается забвению культурная память, уничтожаются духовные ориентиры, а традиционные ценности заменяются постоянно меняющимися новомодными.

Важнейшей смысложизненной ценностью массового человека становится потребление, и он утрачивает глубинные импульсы подлинного развития. В лучшем случае этот человек цитирует артефакты культуры прошлых эпох, скользя по «культурной поверхности» (Ж. Делёз), не умея создавать, открывать новые смыслы культуры, так как его творческие импульсы «задушены» потребительским отношением к жизни и нескончаемым желанием материального обогащения.

Индивидуализм, с легкостью заменивший советский коллективизм в конце XX в., также способствует массовизации человека, так как рыночная экономика заинтересована в стандартизации вкусов, потребностей, интересов и т. д. С особенной остротой эта проблема проявила себя в области образования и науки.

В монографии «Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования» читаем: «Образование – это основной социокультурный механизм, который общество использует для целенаправленного влияния на ход своего развития. Оно является важнейшим информационным каналом, обеспечивающим связь поколений, социальное на-

следование, отбор и передачу знаний, умений и навыков и осуществляется в рамках конкретных социальных общностей» [4, с. 214].

Появляется вопрос, обращенный к авторам этого раздела монографии В. Л. Бенину и Е. Д. Жуковой: «Правомерно ли назвать образование лишь информационным каналом?» Во-первых, все ли из перечисленных авторами функций канала можно осуществить посредством передачи информации, во-вторых, связь поколений, о которой упомянуто авторами, не воспроизводится лишь информационным способом, так как связь поколений испокон века осуществляет через передачу опыта старшего поколения младшему, и здесь очень важно, как и что будет воспринято и будет ли вообще усвоено молодым поколением. За ответом на эти вопросы имеет смысл обратиться к размышлению академика, доктора физико-математических наук, основателя Уральской математической школы Н. Н. Красовского. В статье «Образование и научная мысль в области точных наук» автор отмечает тревожную тенденцию развития образования России в сторону его коммерциализации. Заметив, что в самой коммерциализации нет ничего плохого, он акцентирует внимание на том, что тревогу вызывает процесс «захватывания» административных должностей в системе образования и науки людьми «малокультурными, дилетантами», что ставит учителей всех рангов (от школьного учителя до профессора университета) на грань как материального, так и духовного выживания [5, с. 23]. Н. Н. Красовский во главу угла образовательного процесса даже в такой точной науке, как математика, ставит не передачу информации, а передачу духовного опыта своим ученикам. Подлинная наука несет не только информацию, но и духовный импульс, поэтому участие ученых в образовательном процессе – незаменимый фактор полноценного образования подрастающего поколения.

В деле обретения учениками смыслов научных идей духовного опыта учителя ничем, никаким «сверхкомпьютером» заменить нельзя.

Компьютер – это информация: богатая, многогранная, но все равно лишь информация, по Лотману, – «склад информации» [1, с. 395]. Человек еще не научил это свое создание делать научные открытия и получать и отдавать духовную энергию. Духовность как «способ подлинно человеческого бытия» [6] – это целостность человеческого «Я», осознание человеком того особого измерения, в котором он способен самореализовать себя. А этому ученик может научиться только через постижение духовного опыта своего наставника.

Почти сто лет назад В. С. Соловьев в работе «Воскресные письма. Россия через сто лет» задал вопросы грядущим поколениям: «В каком состоянии находится отечество? Не показываются ли признаки духовных и физических болезней?» [6, с. 362].

В связи с процессом массовизации человека и проникновением правил «Человека массы» в развитие разных сфер культуры XXI в. будущее человечества представляется как «мир, потерявший высоту» (Н. А. Бердяев). Хочется завершить мыслями Р. Гварнини, который в работе «Конец нового времени» писал о трагедии человеческой

цивилизации, если в будущем вместо высокоразвитой личности будут похожие друг на друга человеческие единицы.

Литература

1. *Лотман Ю. М.* Культура и информация // Семиосфера. Культура и информация : статьи по типологии культуры. СПб. : Искусство. 2001. С. 393–399.
2. *Самохвалова В. И.* Массовый человек – реальность современного информационного общества // Полигнозис. Проблемный научно-философский и культурологический журнал. Новый век. 2000. № 1. С. 16–34.
3. *Бердяев Н. А.* Истина и откровение. СПб. : РХГИ, 1996. 383 с.
4. Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та. 2019. 290 с.
5. *Красовский Н. Н.* Образование и научная мысль в области точных наук // Судьба России: исторический опыт XX столетия. Екатеринбург : Изд-во УрГУ. 1998. С. 21–29.
6. *Шумихина Л. А.* Рождение русской духовности // Русская духовность : 3-х т. Т. 1. Екатеринбург: Изд-во Т. Возяковой, 2002. 318 с.
7. *Соловьев В. С.* Воскресные письма. Раздел XXI. Россия через сто лет // Лит. критика. М. : Современник, 1990. С. 354–364.

Раздел 3

ДИАЛОГ И ПОЛИЛОГ КУЛЬТУР: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 316.42+316.77:008

Архенес Герреро Хименес

ВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГЛОБАЛИЗМА И КРИЗИС НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Аннотация. Объектом исследования в данной статье является визуальная культура глобализма, которая привела к кризису национальной идентичности. Вот почему автор рассматривает эти процессы в контексте их взаимосвязи, что характерно для современного состояния общества в разных странах.

Ключевые слова: визуальная культура, глобализм, глобализация, массовая коммуникация, национальная идентичность.

Arkhenes Gerrero Khimenes

VISUAL CULTURE OF GLOBALISM AND THE CRISIS OF NATIONAL IDENTITY

Abstract. The object of research in this article is the visual culture of globalism, which led to a crisis of national identity. That is why the author considers these processes in the context of their interconnection, which is typical of the current state of society in different countries.

Keywords: visual culture, globalism, globalization, mass communication, national identity.

Немногие проявления глобализации так заметны и повсеместно распространены, как в сфере культуры, которая интенсивно визуализируется и виртуализируется. Как отмечают авторы книги «Глобальные трансформации: политика, экономики, культура», «каким бы сложным ни было культурное взаимодействие между обществами в течение последних трех тысяч лет, все же усиливающаяся мобильность образов и символов, необычайно широкое распространение методов мышления и способов коммуникации — это уникальные и беспрецедентные особенности конца XX в. и начала нового тысячелетия [1, с. 386].

Следует прежде всего отметить, что благодаря новым коммуникационным технологиям (цифровое фото, кино, телевидение, система мультимедиа, Интернет и т. п.) культура эпохи глобализма становится визуальной. Более того, глобальные культурные потоки,

чей размах, интенсивность, разнообразие и быстрое распространение превзошли все, что было ранее, ударили по национальным культурам, по национальной идентичности и всем соответствующим институтам. Это приводит, как отмечает В. Б. Звоновский, к кризису социокультурной идентичности, включая и «существенную переоценку роли государства в построении идентичности [2, с. 314].

В чем причина кризиса национальной идентичности? В том, что культурная глобализация меняет контекст, в котором происходит производство национальных культур, меняет средства, с помощью которых это осуществляется. И все же можно согласиться с теми исследователями, которые считают, что ее конкретное влияние «на характер и эффективность национальных культур, на власть и влияние их идей, ценностей и содержания – пока еще очень трудно определить» [1, с. 387].

Современная визуальная культура включает в себя возможность отработки различных стратегий и практик репрезентации. При этом художественная практика оказывается обусловленной общими процессами стандартизации культуры, с одной стороны, и децентрализации – с другой. Среди основных репрезентационных каналов, обеспечивающих идентификацию в пространстве глобализованной визуальной культуры, А. Венкова, известный исследователь этой проблемы, выделяет следующие.

1. Отработка идеи национальной идентичности. Наиболее остро эта тема звучит у художников-эмигрантов, болезненно переживающих изменение культурного контекста. Не смилившиеся с участью кочевника, они выстраивают идентичность по отношению к конкретной культуре, а не идеи культуры как таковой.

2. Психопатология политики. Радикализированный вариант стратегии выражения идеи национальной идентичности обнаруживается у художников, не менявших место жительства и выстраивающих свою идентификационную систему в пространстве родной культуры. Такие художники выступают в роли социальных критиков, разрабатывающих своеобразный вариант психопатологии политики. Искусство в рамках подобных практик воспринимается как своеобразный вариант социальной политики, изоморфной по структурам и формам высказывания, хотя зачастую и оппозиционной политической линии государства.

3. Гендерная проблематика, которая перестала восприниматься как экзотическая и прочно вошла в число реалий современной культуры. Тем самым пафос новизны гендерного травести оказался утраченным. На смену ему пришла составляющая экзистенциальной позиции автора. Актуальная гендерная теория и арт-практика заняты отвоением приватных ниш у глобальных унифицированных полей. Гендерная идентификация направлена сегодня прежде всего на построение зон персональной закрытости в рамках глобализованного культурного пространства.

4. Новая медиальность. Медиа в современной культуре все чаще понимается как любого рода посредник, а не только электронный носитель информации, выводящий искусство к осмыслению проблемы глобализованных СМИ. Современная визуальная

культура вовлекается в общие процессы разработки и осмысления манипулятивных возможностей средств массовой информации.

5. Новый гедонизм. В современной художественной практике новый гедонизм выражается прежде всего в упоении формой. Сделанность, качество и техническое совершенство вещи в состоянии принести удовлетворение как ее создателю, так и реципиенту. Культура ready-made оказывается заметно устаревшей, так как современный художник и его публика стремятся к длительному наслаждению вещью. Готовые предметы все меньше удовлетворяют этим требованиям, что побуждает художников обратиться к классическим основам мастерства [3, с. 278–279].

Указанные репрезентативные каналы создают потенциальные возможности для идентификационных процессов. Актуальные визуальные практики, таким образом, включаются в формирование базовых основ зарождающейся новой культуры. Вот почему современный этап эпохи глобализации принято называть «визуальным глобализмом» в связи с гипертрофированным расширением практик визуальной культуры, характерных для современного состояния социума в разных странах.

Литература

1. Хелд Д., Гольдблатт Д., Макгрю Э., Перратон Дж. Глобальные трансформации: Политика, экономика, культура / пер. с англ. В. В. Сапова и др. М. : Праксис, 2004. 576 с.
2. Звоновский В. Б. Глобализация и кризис социокультурной идентичности // Вестн. ОмГУ. 2011. № 3. С. 314–319.
3. Венкова А. В. Визуальная культура эпохи глобализма: идентификация пустоты // Глобальное пространство культуры : материалы междунаро. науч. форума. 12–16 апреля, 2005. СПб. : Центр изучения культуры, 2005. С. 276–279.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СТЕРЕОТИПОВ В СРЕДСТВАХ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ

Аннотация. В статье рассматриваются способы применения стереотипов в средствах массовой информации. Стереотипы выражают ментальные черты культуры, часто они воспринимаются в качестве эталона культуры. Средства массовой информации, с одной стороны, используют стереотипы, с другой – способствуют их формированию.

Ключевые слова: стереотип, культуры, средства массовой информации.

Beltran Hemenes K. D.

USING STEREOTYPES IN MASS MEDIA

Abstract. This article deals with stereotypes, with respect to their practicality to use them, but they are also great creators of biases. Stereotypes have been in every society of the world and have been used as a cultural reference. In addition to the generational heritage of stereotypes, the mass media, on their side, also influence how stereotypes are used among different cultures.

Keywords: stereotype, cultures, mass media.

Процесс глобализации, являющийся знаковой приметой современного времени, способствует расширению и увеличению контактов между культурами. Важную роль в межкультурных контактах играют социальные стереотипы. В научный оборот понятие «социальный стереотип» ввел американский политолог и журналист У. Липпман. Под стереотипами он понимал упорядоченные, схематичные, детерминированные «картинки» мира в сознании человека, которые способствуют восприятию сложных социальных объектов, защищают его ценностные позиции и права [1, с. 22].

Использование стереотипов полезно, потому что они экономят время и усилия в когнитивном аспекте, как обобщая первые впечатления, так и формируя первичное представление о собеседнике или ситуации.

Важно, что стереотип начинает действовать до «включения» сознания. Подобную позицию разделяет и Дидье Мачиллот, утверждающий, что «убеждения, касающиеся классов отдельных лиц, групп или объектов, предвзяты; то есть они исходят не из новой оценки каждого явления, а из привычек суждения и рутинных ожиданий» [2, с. 117].

А. Ослон также отмечает: «Представляется очевидным, что стереотипы оказывают значительное, если не решающее, влияние на формирование мнений» [3, с. 127].

Целый ряд исследователей отмечают и негативную роль стереотипов в процессе общения. Если стереотип сохраняется и не позволяет получить больше знаний о реальности культуры, он приводит к неверному восприятию, потому что стереотипное мышление часто ограничено. Оно нередко руководствуется устаревшими, неточными, узкими, ошибочными представлениями о человеке, социальном феномене, природном явлении и особенностях взаимодействия с ним.

Но в то же время стереотип и стимулирует общение между группами людей различных культур. Как отмечает С. Г. Тер-Минасова, «несмотря на схематизм и обобщенность, стереотипные представления содержат первоначальные знания о других народах и других культурах и тем самым подготавливают почву для общения с ними, ослабляя культурный шок» [4, с. 98].

В современных условиях стереотипы активно используются и в то же время формируются средствами массовой коммуникации, в частности в различных телевизионных программах или фильмах, неоднократно меняя реальность.

Так, например, З. Родригес Моралес, рецензируя монографию Д. Мачиллота, подчеркивает, что благодаря СМИ формируются психические структуры, которые оправдывают неравенство, несправедливость, дискриминацию, стремление к превосходству, признание подчиненности и т. д. [5].

Обратимся к практике американского телевидения и кинематографа, чтобы проиллюстрировать процесс использования и создание стереотипов. Данный выбор обусловлен тем фактом, что оно является самым распространенным в мире. Большинство людей приобретают знание о других культурах благодаря американскому кино и телевидению. Если человек не путешествовал в эти страны, не знал людей из этих стран или не изучал то, что показано в этих телепередачах или фильмах, он, естественно, воспримет эти стереотипы как истину.

Например, голливудская индустрия и американское телевидение стереотипизировали мексиканцев. Во время Второй мировой войны в американских фильмах был сформирован положительный стереотип о мексиканцах, потому что Мексика вступила в войну с эскадрой 201 в пользу стран-союзников против Германии, Италии и Японии.

В послевоенное время образ мексиканца меняется. Страна изображается как пустынное и малонаселенное место. Что касается мексиканцев, то они изображаются как иррациональные существа, склонные к насилию.

Не менее распространены в американских медиа и стереотипы о России и русских. Вот некоторые из них: русские не умеют экономить; русские – лучшие математики; у русских очень сложные градации дружбы; русские не представляют жизни без дорогого автомобиля; русские – очень богатые люди, потому что у них есть дачи; русские живут за гранью закона; русские мужчины при встрече целуются в засос; русские женщины очень взыскательны к мужчинам; «Калинка» – это русское женское имя; в России все женщины умеют танцевать балет; русские девушки много курят; русские женщины очень красивы, но только до первых родов; русские женщины не умеют стареть; русскую женщину трудно растрогать; в России живут очень высокие люди; в России невероятно сложное дорожное движение; в России принято пить пиво теплым; в России не бывает жары; Россия – страна победившего коммунизма; русские не любят ходить к дантисту; Россия – страна хакеров; русские живут в мире суеверий [6].

Кроме того, испанский исследователь Юлия Санчес выделяет следующие стереотипы: Россия – настоящий «Винтерфелл»; русские неприветливы; русские пьют много

водки; у каждого русского в доме есть автомат Калашникова; русские мужчины – члены мафии. Существует и стереотипный образ русских женщин: блондинки, закоренелые домохозяйки, охотницы за состояниями [7].

Важно отметить, что Голливуд (и американское телевидение) сделаны не для разоблачения социальных проблем, а для получения прибыли с помощью развлечений. Современные СМИ активно используют для создания стереотипов статистические данные, хотя следует отметить, что статистика, взятая без учета контекста, создает массовую и прогрессирующую дезинформацию.

Подводя итоги, можно сказать, что стереотипы – это ментальные образы, которые упрощают понимание в повседневной жизни людей и служат хорошим подспорьем, но следует также принять во внимание более глубокие исследования культуры и общества, связанные с этими конкретными стереотипами, чтобы расширить больше идей в уме и сознании. Средства массовой информации укрепляют существующие стереотипы и создают новые концепции или новые стереотипы.

Голливудское кино и американское телевидение являются самыми распространенными в мире. Они направлены на получение прибыли с помощью развлечений и не ставят перед собой цель показать и решить социальные проблемы. Они также демонстрируют стереотипы, напрямую связанные с политическими идеями, а иногда и с мышлением американского общества. Стереотипы, представленные в фильмах, обычно отрицательны по отношению к другим культурам и обществам. Помимо средств массовой информации и традиции (т. е. стереотипных образов, разделяемых несколькими поколениями), стереотипы могут опираться и на статистику, которая также может формировать и/или укреплять стереотипы. Без контекста статистика может привести к массовой дезинформации и может создать отрицательный образ одной страны по отношению к другой.

Литература

1. *Lippmann W.* Public opinion. New York: Harcourt, Brace and Company, 1922. 427 p.
2. *Machillot D.* Machos y machistas. Historia de los estereotipos mexicanos. México : Paidós, 2013. 272 p.
3. *Ослон А.* Уолтер Липпман о стереотипах: выписки из книги «Общественное мнение» // Соц. реальность. 2006. № 4. С. 125–141.
4. *Тер-Минасова С.Г.* Язык и межкультурная коммуникация. М. : Слово/Slovo, 2000. 624 с.
5. *Rodríguez Morales Z.* Machillot, Didier. Machos y machistas. Historia de los estereotipos mexicanos. México: Paidós, 2013 // Revista de Estudios de Género. La ventana. 2014. Vol. V, № 39. P. 252–260.
6. *Horev V.* 20 стереотипов о русских: какими сегодня видят нас иностранцы? URL: <https://teleprogramma.pro/style/sudd/136280/> (дата обращения: 20.04.2019).
7. *Санчес Ю.* Россияне и их соответствие стереотипам. URL: <https://inosmi.ru/social/20170911/240243238.html> (дата обращения: 20.04.2019).

УДК 392.6:271.2+316.752

Т. В. Баленко

«ОТРОКОМ ОСКВЕРНЕНИЕ И ДЕВАМ РАСТЛЕНИЕ»: ЭРОС И ПРАЗДНОВАНИЕ ИВАНА КУПАЛЫ В РОДНОВЕРИИ

Аннотация. В статье на примере элементов неоязыческого празднования Купалы рассматривается процесс становления родноверческой культурной традиции. Опираясь на материалы полевых исследований, автор концентрируется на эротической составляющей купальского обряда и предполагает, что ее облик отражает парадоксальную приверженность русских неоязычников к культурным ценностям православного общества.

Ключевые слова: русское неоязычество, родноверие, Иван Купала, эрос, православие, культурные ценности.

Balenko T. V.

EROS AND KUPALA CELEBRATION IN RUSSIAN NEO-PAGANISM

Abstract. The paper examines the process of the formation of a Rodnover cultural tradition in the example of elements of the neo-pagan celebration of Kupala. Based on field research materials, the author concentrates on the erotic component of the Kupala rite and assumes that his appearance reflects the paradoxical commitment of Russian neo-pagans to the cultural norms of orthodox society.

Keywords: Russian neo-paganism, rodnoverie, Ivan Kupala, eros, orthodoxy, cultural values.

Феномен русского неоязычества (родноверия) появился в России сравнительно недавно, в 1990-х гг. Основной целью большинство родноверов провозглашают возрождение или реконструкцию дохристианских обрядов и верований. Однако в силу молодости явления и отсутствия общего направления развития в нем сложно говорить о существовании единой неоязыческой культурной традиции. На наш взгляд, в настоящее время происходит процесс ее становления. Кроме того, исследователи родноверия неоднократно отмечали его парадоксальность и непоследовательность, которая проявляется как в неоднозначности его внешнего облика, так и во внутренних неотрефлексированных противоречиях [1]. Здесь на примере празднования дня летнего солнцестояния – Купалы (24 июня) в южноуральской родноверческой содруге «Дети Велеса» мы рассмотрим, как русские неоязычники в процессе конструирования культурной традиции объединяют христианские и языческие нормы и ценности. Представляется, что усилия родноверов направлены на то, чтобы праздничные обряды были максимально похожи на исконный языческий ритуал в том виде, в каком его представляют неоязычники, но при этом оставались близкими и понятными современному человеку. В создании обрядов родноверы опираются как на доступные им академические исследования, так и на собственные духовный опыт и интуицию. Однако, на наш взгляд, в родноверческом Купале утрачивается важная для языческого праздника эротическая составляющая, а порой она и вовсе отрицается как присущая обрядности древних славян.

Первые письменные источники об Иване Купале – летописные свидетельства – характеризуют праздник в высшей степени неодобрительно, во многом из-за высокого уровня сексуальной свободы, свойственного календарным празднествам. Так, в Стоглаве 1551 г. в 24 вопросе мы находим: «Русали о Иванове дни <...> сходятся мужи и жены и девицы на ночное лещевание и на безчинный говор, и на бесовские песни, и на плясание, и на скакание, и на богомерзкие дела. И бывает отроком осквернение и девам растление» [2, с. 141]. Аналогичное описание приводит игумен Елизарьевской пустоши Памфил в своем послании к наместнику города Пскова (XVI в.): в ночь на 24 июня «приидет праздник, тогда во святую ту ночь мало не весь град взметется и возбесится... Женам же и девам плескание и плясание, и главам их наживание, устам их неприязнен клич и вопль, всескверненные песни, бесовская угодия свершахуся, и хребтом их вихляние, и ногам их скакание и топтание; ту же есть мужем же и отроком великое прелщение и падение, но яко на женское и девическое шатание блудное им возбрение, такоже и женам мужатым беззаконное осквернение и девам растление» [3, с. 147]. Многочисленность исторических свидетельств позволяет говорить о том, что еще в XVI в. свободные отношения между полами были неотъемлемой частью праздника, хотя не исключено, что в христианских текстах несколько сгущены краски. Ритуальные эротические проявления тесно ассоциировались с обеспечением плодородия, поэтому обнажение было важным элементом календарных праздников, наполненных продуцирующими обрядами. Соответственно, необходимость в них постепенно отпадала вместе с представлениями о возможности магического влияния на урожай. Нельзя сказать наверняка, что происходило в более позднее время, «скудность источников объясняется не только тем, что этнографам и фольклористам, приехавшим из города, сообщали далеко не все, но и потому, что такой разгул противоречил морали общества, которое перестало веровать в магию» [4, с. 143]. Безусловно, большую роль сыграла православная церковь, стремящаяся утвердить христианские этические нормы, регулируя частную жизнь паствы и осуждая добрачные связи и праздничную распущенность. В результате такого влияния сами участники обрядов воспринимали их как скверну, от которой после необходимо освободиться в ходе очистительных ритуалов, неизменно входивших в обрядность календарных праздников.

В настоящее время в среде русских неоязычников сложилось два основных мнения по поводу сексуальной жизни предков в целом и Купалы в частности. Если одни родноверы соглашались с тем, что исконное языческое празднество естественным образом включало в себя оргиастические элементы и вводят подобные элементы в свои обряды, то другие отрицают это, парадоксальным, на первый взгляд, образом следуя христианской аскетической традиции.

Так, например, Купала в содруже «Дети Велеса» сексуальную свободу отнюдь не провозглашает. По их мнению, «в Купальскую Ночь проходит Праздник Любви. Это время испытания на прочность и поиска “любовных уз”. Существует весьма популярное пред-

ставление “о блуде” в Купальскую Ночь... В языческих кругах, где соблюдается надлежащая Обрядовость, такого не случается, так как Купала – это Праздник Верности и Искренней Любви. Исключением могут быть лица, одержимые блудливостью по жизни» [5]. Естественно, такие исключения на праздниках присутствуют и нередко становятся объектом критики, однако нам представляется более значимым официальное отречение от самой возможности проведения разгульного праздника в родноверческой традиции. Стремление к романтизации и идеализации предков у наиболее легковерной части русских неоязычников выражено очень ярко. Летописные свидетельства они нередко воспринимают как сознательное очернение языческой традиции, что, на наш взгляд, справедливо лишь в отношении интонации, с которой летописцы повествуют о народных праздниках. Родноверческое представление идеала сексуальной жизни патриархально и замкнуто в рамках семьи: верные смиренные жены, благородные мудрые мужья. Особенное внимание уделяется целомудренности девушек, обязанных ждать своего первого и единственного мужа. Эти нравственные идеалы часть неоязычников возводят к дохристианскому периоду истории восточнославянских племен, и во многом они перекликаются с идеалами православной нравственности. Соответственно, сетования по поводу распушенности современного мира можно услышать и с той и с другой стороны.

В итоге эротическая насыщенность, проявлявшаяся ранее в как в непосредственном поведении людей, так и в фольклоре, в родноверческом Купале не отрицается полностью, но переходит в символическое поле. Неоязычники воспринимают день летнего солнцестояния вполне недвусмысленно, как время, когда происходит «оплодотворение Земли яркой силой Солнца, и затем уже Земля тяжелеет новым зародком, вынашивает его и, наконец, плодами своими несет нам продолжение жизни этого мира» [6]. Эти общие представления отражаются в немногочисленных частностях, например, обряде свадьбы Ярилы и Лели, который основан на этнографических (преимущественно – украинских и белорусских) материалах [7, с. 228–261]. Ярила – это ипостась Купалы, «добрый молодец, окрепшее за весну Солнце, которое уже гораздо на мужские подвиги» [6], предстающий в виде травяного чучела с выразительным мужским достоинством. Леля – его невеста, березка, украшенная лентами. Свадьбу предваряет сватовство, сопровождающееся обменом шутками с легким намеком на непристойность и разгадыванием загадок. Кроме того, эротическим символом становится центральный элемент празднования – купалец, высокий костер с венком из веток на вершине. Он «является тем самым небесным гоем (движущей силой), который оплодотворяет своей горячей ярью Мать сыру Землю» [6]. Возжигание купальца – кульминационный момент праздника, вызывающее мощное психологическое воздействие.

Таким образом, части неоязычников свойственна неотрефлексированная приверженность нормам и ценностям общества, в котором они сформировались как личности, поскольку многие приходят в родноверие уже в сознательном возрасте. Неоязычники наследуют привычную для православия манифестацию традиционных культурных цен-

ностей, что в определенном смысле также является наследованием веры предков. Такое привнесение строгих моральных норм является одним из многочисленных нововведений в конструируемую неоязыческую традицию, которая тем не менее продолжает восприниматься как древняя и непрерывная, несмотря на очевидное отсутствие активных субъектов, способных ее транслировать. В некотором роде родноверие – это двоеверие наоборот, объединяющее внешние элементы (квази)языческой культуры с идеалами христианской нравственности.

Литература

1. Бесков А. А. Парадоксы русского неоязычества // Colloquium heptaplomeres. 2014. № 1. С. 11–23.
2. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. М. : Издание К. Солдатенкова, 1869. 842 с.
3. Калинин И. П. Церковно-народный месяцеслов на Руси. Санкт-Петербург : Тип. В. Киршбаума, 1877. 216 с.
4. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. СПб. : Терра-Азбука, 1995. 176 с.
5. О празднике «Купала». URL: https://vk.com/topic-68903986_29653241 (дата обращения: 20.02.2019).
6. Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. М. : Академ. проект, 2013. 806 с.

УДК 39(=811.8)+321.1(861)+008

Э. Л. Вильянуэва

ТРАДИЦИОННЫЕ КУЛЬТУРЫ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ: ПРОБЛЕМЫ ВЫЖИВАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ (на примере Колумбии)

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы сохранения народной культуры в современной Колумбии. В глобализованном обществе формирование личности связано с информационными технологиями, с приобретением нового опыта через Интернет. Однако здесь есть риск получить некую усредненную личность, человека без корней. Она из важных проблем современности – проблема актуальности культурных традиций, многовекового народного опыта. Особенно важен этот вопрос для многонациональных обществ и для тех народов, для которых ценности условно западной культуры не являются органичными.

Ключевые слова: традиционная культура, культурное наследие, ремесла, идентичность, сохранение, материальное наследие, культурная память.

Villanueva E. L.

TRADITIONAL LATIN AMERICAN CULTURES: PROBLEMS OF SURVIVAL IN THE MODERN WORLD (IN THE EXAMPLE OF COLOMBIA)

Abstract. The paper deals with the problems of preserving folk culture in modern Colombia. Urgency of the traditions is one of the key problems of modern culture. This problem is of great importance to multicultural societies and those nations for which norms and values of the western culture are not organic.

Keywords: traditional culture, cultural heritage, crafts, identity, preservation, material heritage, cultural memory.

*Мы, коренные жители, хотим объединить традиции
с современностью, но не любой ценой.*

Ригоберта Менчу

Когда речь идет о Латинской Америке, что прежде всего приходит на ум: цивилизации, укоренившиеся в своих традициях; страны, которые находятся на пути к развитию; или общества, которые постоянно меняются?

Хотя все народы стремятся идти в ногу со временем, нельзя игнорировать то значение, которое имеет в экономическом и социальном развитии этих обществ традиционная культура.

Для народов сохранение их традиций всегда были в числе приоритетов, поэтому Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) взяла на себя инициативу поддержки культурного разнообразия [1].

Мы не можем игнорировать тот факт, что радикальные преобразования конца XX – начала XXI в. привели к отчуждению людей от их корней. В результате традиционная культура у многих народов находится на грани вымирания и играет все меньшую роль в процессе социализации и индивидуализации личности. В связи с этим особенно остро встает проблема сохранения традиционных народных культур.

Обсуждение этой проблемы породило специальные термины. Одним из них является *культурное наследие*, которое не ограничивается только «памятниками и коллекциями предметов», но также включает в себя устные традиции, исполнительское искусство, социальные ритуалы, праздничные действия, знания и практики, связанные с природой и Вселенной, а также знания и методы, связанные с традиционными ремеслами. По данным ЮНЕСКО, нематериальное культурное наследие подразумевает не только традиции, унаследованные от прошлого, но и современное сельское и городское бытование, характерное для различных культурных групп [2].

Вокруг традиционной культуры существует ряд стереотипов. Зачастую она связывается с культурой сельской, древней, исконной, носительницей которой является традиционное, т. е. деревенское, необразованное население; ему же противостоит население современное и «культурное». Но современные аналитики культуры считают, что «социальная и экономическая ценность этой (традиционной. – В. Э.) передачи знаний актуальна как для меньшинства, так и для большинства социальных групп населения государства и имеет такое же значение для развивающихся стран, как и для развитых стран» (здесь и далее перевод с испанского Э. Л. Вильянуэва) [3].

В рамках традиционной культуры существуют ремесленные изделия, задуманные как «продукты индейцев и крестьян, в соответствии с их простоватостью, мифы, которые населяют их украшения, популярные секторы, которые их традиционно производят и используют» [4, с. 225]. Другие авторы, например Г. Рид [5], считают, что ремесленные изделия, выполненные аборигенами в традиционной манере, являются частью истории искусства, осмысляются как ее начальный этап – элементарное и абстрактное творчество, которое в ходе истории было отвергнуто так называемым классическим, профессиональным искусством, а затем вновь оказалось в центре внимания художников и ценителей чистого и первичного искусства.

Ныне значимость изделий кустарного промысла расценивается с двух точек зрения. Первая рассматривает этот продукт как экономическую поддержку традиции, которая была лишена своего первоначального значения и интегрирована в каноны, навязанные доминирующими государствами, например США, и их информационными продуктами; не зря доныне популярны яркие представления о латиноамериканских народах и их ручных работах. Во втором случае это символическая ценность, которая подчеркивает различия народов. Для С. Хантингтона «самые важные различия между народами не являются идеологическими, политическими или экономическими; они культурные.

Люди и народы пытаются ответить на самый основной вопрос, с которым могут столкнуться люди: кто мы? И они отвечают традиционным способом, которым люди ответили на это, обращаясь к вещам, которые наиболее важны для них» [6, с. 16].

Нечто подобное пишет З. Бауман об идентичности коренных народов Латинской Америки: «современная власть подразумевает попытку обобщить элитарную практику самосоздания идентичности, чтобы изменить повседневную жизнь своих подданных; то, что часто выглядело как выгодный культурный крестовый поход, на самом деле было формой политической организации и контроля поведения» [7, с. 23]. Другими словами, навязывание этих культурных и социальных структур оставило большинство населения без идентичности и сделало его непонятным для меньшинств, которые надеются спасти часть наследия своих предков.

Живым примером таких ситуаций проявления власти в культуре является Колумбия – поликультурная страна, которая признает и защищает различные этнические группы и культуры, составляющие это общество. В ее Конституции есть статьи для развития и защиты элементов идентичности, которые характерны для колумбийцев. Тем не менее этот документ пронизан культурными постулатами великих держав, ослабляющими основы колумбийских традиций и исключая общины меньшинств, которые поддерживают эти культурные ценности.

В соответствии со статьей 72 Конституции Колумбии культурное наследие защищается государством как часть «национальной, неотъемлемой, неприступной и недоступной самобытности» [8]. Однако этих действий оказалось недостаточно, чтобы сохранить символические элементы оригинальных культур.

В настоящее время в Колумбии государственная культурная политика находится в постоянном взаимодействии с общинами. Министерство культуры объявило о различных механизмах «интеграции культуры в политику и программы устойчивого развития <...>, обеспечивающие культурные права для содействия всеохватывающему социальному развитию; ценить, охранять и распространять проявления наследия; и укреплять инновации и сотрудничество со стороны культуры» [9, с. 9].

Хотя усилия по интеграции этих стратегий и программ возрастают, во многих общинах по-прежнему существуют пробелы, которые дестабилизируют формирование идентичности в новых поколениях. Поэтому так важно создать единую систему, в которой общины, государственные учреждения и частный бизнес могут преодолеть политические и экономические барьеры, чтобы сосредоточить развитие на обществе в интересах своей культуры и своей самобытности.

Литература

1. Акты Генеральной конференции ЮНЕСКО : 25-я сессия. Париж, 17 октября – 16 ноября 1989 г. Том 1: Резолюции // ЮНЕСКО : [офиц. сайт]. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000084696_rus (дата обращения: 14.03.2019).

2. Patrimonio cultural // Oficina de la UNESCO en Santiago. URL: <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/cultural-heritage/> (дата обращения: 14.03.2019).
3. Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial 2003 // UNESCO. URL: <https://ich.unesco.org/es/convención> (дата обращения: 14.03.2019).
4. *Canclini N. G.* Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México : Grijalbo, 1989. 391 p.
5. *Read H.* To Hell with Culture: And Other Essays on Art and Society. London; New York : Routledge, 2002. 197 p.
6. *Huntington S. P.* El choque de las civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial. Buenos Aires : Paidós, 2001. 432 p.
7. *Bauman Z.* Consuming Life. Cambridge : Polity Press, 2007. 166 p.
8. Constitución Política de Colombia – 1991 // Presidencia de la República de Colombia. URL: <http://wsp.presidencia.gov.co/Normativa/Documents/Constitucion-Politica-Colombia.pdf> (дата обращения: 14.03.2019).
9. Diagnóstico Cultural de Colombia // Ministerio de Cultura de Colombia. URL: https://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/L_DiagnosticoDlloCultural_2013.pdf (дата обращения: 28.03.2019).

УДК 78.036+778.534.4+534.441

В. С. Гурина

ПРОБЛЕМЫ ЗВУКОЗАПИСИ И ЖИВОЙ МУЗЫКИ В СТАТЬЯХ ЛЕОНА БОТСТАЙНА

Аннотация. Статья посвящена проблеме живой музыки в эпоху развитых медиатехнологий. В ней исследуется видение американским ученым Леоном Ботстайном взаимоотношений звукозаписи и живой музыки и их восприятие людьми. Делается вывод о двойной и вторичной по отношению к настоящей музыке природе звукозаписи.

Ключевые слова: музыка, звукозапись, Леон Ботстайн, живая музыка.

Gurina V. S.

THE ISSUES OF RECORDINGS AND LIVE MUSIC IN LEON BOTSTEIN'S ARTICLES

Abstract. The paper is devoted to the problem of live music in the era of developed media technologies. Leon Botstein's vision of relationship between recordings and live music and its perception by people are researched in the article. The conclusion is about dual and secondary position of a recording in relation to real music.

Key words: music, recording, Leon Botstein, live music.

В современном мире музыка стала фоном для жизни людей, она звучит отовсюду: из динамиков торговых центров, персональных наушников, рекламных роликов, художественных фильмов и прочего. И весь этот звук, можно сказать – шум, считается музыкой.

Звукозапись сегодня часто замещает собой живую – настоящую – музыку. Она претендует на роль идеала, к которому должны стремиться исполнители и на который должны ориентироваться слушатели. Проблема музыки в пространстве развитых технологий и медиа рассматривается разными авторами, среди них Е. Н. Шапинская, Е. В. Куш, И. В. Горбунова, А. А. Карабанова и другие, однако в данной работе мы приведем три статьи американского автора Леона Ботстайна, который, на наш взгляд, удачно и точно обозначил проблемы, заключенные в отношении между музыкой и звукозаписью, а также определил возможности и проблемы, стоящие перед музыкой в эпоху развитых мультимедиа.

Сегодня звукозапись – это самый легкий путь к познанию музыки. Леон Ботстейн, американский ученый, президент Бард колледжа и дирижер, в статье «Hearing Is Seeing: Thoughts on the History of Music and the Imagination» обозначает звукозаписи как «сильно отредактированные, обычно технически безошибочные звуковые документы, акустика которых не имеет отношения к тому, что можно услышать в концертном зале» [1]. Более того, как замечает автор, звукозаписи сегодня – не просто средство ознакомления с музыкой, они «достигли статуса нормативного, “текстов”, по которым судят о создании живой музыки» [1]. Более подробно эту мысль Леон Ботстейн развивает в другой статье «Recording and Reality: The Musical Subject». Здесь проблема зву-

козаписи рассматривается в контексте изучения истории музыки. Если произведение изобразительного искусства – «реальный» объект исследования – существует где-то в мире, в определенном месте, часто в музее, то в случае с музыкой провести такую параллель сложно [2]. Автор предполагает, что встреча с объектом изучения истории музыки может произойти в реальном времени и месте при реальном исполнении, «однако для студентов, любителей музыки и даже так называемых экспертов звукозапись стала не только необходимым, но и неотъемлемым средством оценивания адекватности. Также она служит самой музыкой. Звукозаписи воспринимаются как адекватное представление музыки, а для некоторых даже идеальное. Музыка не кажется более где-то в другом месте, она здесь, в удобных форматах» [2]. Таким образом, мы видим, что аудиозапись замещает реальную музыку.

Ученый приходит к выводу, что музыка – это не одна и та же фиксированная запись, звучащая снова и снова. Музыка «должна восприниматься как нестабильная, постоянно меняющаяся, фиксированная лишь на мгновение в исполнении в реальном времени, дома или на сцене» [2]. То, что мы видим и слышим в конкретный момент, продолжает автор, это лишь одно из возможных решений. Мы можем предпочесть то или иное исполнение, но нельзя сказать, что какое-то из них является идеальным и единственно правильным.

Несмотря на колоссальное влияние звукозаписи на наше восприятие и понимание музыки, в нашем сознании, говорит Леон Ботстайн, есть некий барьер, отделяющий запись от реальной музыки. Ведь запись всегда вторична по отношению к чему-то более реальному. Как и в фильме, в записанной музыке сохраняется наше ощущение искусственности [2]. А это, в свою очередь, может превратить слушателей записи в посетителей концертного зала. Таким образом, в самой звукозаписи сохраняется потенциал, который может использовать «реальная» музыка: как говорит Леон Ботстейн в статье «The Unsung Success of Live Classical Music», «беспрецедентный легкий доступ к записанным сокровищам классической музыки, возможно, положил конец коммерческой жизнеспособности звукозаписи, однако записи вдохновили больше людей пойти на концерты. Звукозапись теперь делает то, что должны делать все репродукции – вдохновляет испытать “реальную” музыку, в реальном времени и пространстве» [3]. Автор отмечает преимущество «живого» исполнения, которое состоит «в силе и чувственности живых звуков. Волнение, которое вытекает из непредсказуемости и драматичности живого выступления, сравнимо с просмотром спортивных состязаний. Следить за игрой по телевидению приятно, но аплодировать на стадионе или сидеть на корте – несравненный опыт. Действительно, количество людей, которые ходят на один концерт или оперу в любой день года по всему миру, превышает общее число людей, которые покупают хотя бы одну запись в течение всего года» [3]. Это, на наш взгляд, лишь неполный перечень преимуществ живого исполнения как классической, так и массовой музыки.

На основе всего вышесказанного мы можем сделать вывод, что сегодня с музыкой знакомятся посредством звукозаписи, а сама звукозапись играет двоякую роль: с одной стороны, она претендует на место образца и диктует идеалы как слушателям, так и музыкантам. С другой – ввиду своей вторичной природы, она побуждает большое количество людей, благодаря своей доступности, прийти в концертный зал, чтобы познакомиться с настоящей музыкой.

Литература

1. *Карабанова А. А.* Фортепианное исполнительство в эпоху звукозаписи // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2014. № 172. С. 99–105.
2. *Шапинская Е. Н.* Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия. М. : Согласие, 2017. 522 с.
3. *Botstein L.* Hearing Is Seeing: Thoughts on the History of Music and the Imagination // The Musical Quarterly. 1995. 1 December. URL: <https://academic.oup.com/mq/article/79/4/581/1168895?searchresult=1> (дата обращения: 08.10.2018).

ОБРАЗ ВИНА В ГРУЗИНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Аннотация. Данная статья посвящена анализу образа вина в грузинском фольклоре. Исследование базируется на письменных источниках и данных информантов – носителей культуры. Выявлено, что образ вина в грузинской культуре многозначен. Вино связывают с античными героями и христианской историей. Виноделие сопоставляется с обретением религиозной истины. Вино может выступать в роли волшебного напитка. Наконец, воздействие вина на человека символически описывается через образы животных.

Ключевые слова: вино; образ вина; грузинская культура; грузинский фольклор.

Gulmamedova E. P.

The image of wine in Georgian folklore

Abstract. This paper is devoted to the analysis of the image of wine in Georgian folklore. The study is based on written sources and data of informants - culture carriers. It is revealed that the image of wine in the Georgian culture has many meanings. Wine is associated with ancient heroes and Christian history. Winemaking is compared with the acquisition of religious truth. Wine can act as a magic drink. Finally, the effect of wine on humans is symbolically described through the images of animals.

Keywords: wine; image of wine; Georgian culture; Georgian folklore.

Как писал Г. Гачев, «житель Востока <...> проявляет свою человеческую сущность в потреблении: в том, как божественно, артистично, какими церемониями и красивыми речами, тостами (грузины) – он может сопровождать священный акт съедания бытия, заглатывания мира» [1, с. 66]. Ни одно грузинское застолье не проходит без вина и большого количества тостов, воспевающих виноградарство, и восхвалений «напитка богов», исполняемых тамадой. В народных песнях прослеживается мысль, что грузина оценивают по реакции на выпитое во время пиров вино: как поется в одной песне, если человек выпил и загрустил, то он не мужчина и не грузин [2, с. 347].

Вино находит отражение во многих памятниках грузинской культуры. В данной статье мы сосредоточимся на анализе образа вина в фольклоре и литературе Грузии. Текст базируется на материалах сборников легенд и сказаний, а также на данных информантов – носителей грузинской культуры.

Грузия является страной легенд. Устное народное творчество изобилует легендами, связанными с виноградарством и застольем в целом. Литературные источники, связанные с вином, сохранились во всех уголках страны. Народные предания, легенды и сказки передаются из уст в уста, записываются и имеют множество вариаций в зависимости от района бытования.

Одним из старейших грузинских произведений считается легенда о выборе Богом, Отцом, Единым Создателем Вселенной, места для выращивания винограда. Множества

местностей претендовало быть избранным для этой цели, но он выбрал землю, где были захоронены кости соловья, льва и свиньи. Землей этой являлась Грузия (отметим, что во время археологических раскопок на территории страны были найдены кости львов). Эти животные были избраны не случайно. Образно вино объединило качества трех существ. Когда человек выпивает немного вина, его можно сравнить с соловьем: разговор его приятно слушать. Если человек увеличивает дозу выпитого напитка, то это придает смелости и делает его схожим со львом, вместе с этим он считает, что может и горы свернуть. Когда же человек очень сильно пьянеет, то он становится подобен свинье.

Существует народное грузинское предание, где действие вина на человека также сравнивается с чертами животных. Содержание произведения следующее: посадил человек виноград перед домом, создал вино; первым его выпил соловей и сказал, что кто попробует этот сок, станет петь, как он, следующим выпил напиток петух, по его словам, испивший вина человек по-петушину будет лезть в ссоры и драки; лиса сказала, что в выпившего «по-лисы, воровски, заберется вино» [3, с. 240]; боров сравнил опьянение с тем, как он купается в дорожной грязи. Выбор животных образов не случаен. Они олицетворяют четыре характеристики вина и его воздействия на человека: соловей – это искусство вести тосты, которым обладает практически каждый грузин и которое имеет большое значение в культуре застолья; петух характеризует яркий цвет напитка, его искристость; лиса – это наслаждение, которое приносит выпитое вино; боров олицетворяет собой пагубное сильное опьянение. Таким образом, грузины большое значение отводят мере выпитого, считая, что грамотно пить вино – значит не употреблять большое количество напитка. Важно, чтобы вино не превратило соловья в свинью.

Самая популярная легенда в Сакартвело также связана с Богом и вином. Она рассказывает о том, как Он распределял земли между народами. Все пришли, кроме грузин, которые явились последними. На вопрос о причине опоздания грузины ответили, что в это время были на застолье и поднимали стакан вина за Бога. Создателю настолько понравился их ответ, что он отдал им райское место, которое припрятал для себя, эта земля и стала носить название Сакартвело. Здесь снова прослеживается тесная связь между Богом и вином, Он поощряет культуру виноделия в Грузии, а главным тостом на пирах является «За Бога!». Вино также символизирует близость к Богу, связь с Ним, а Бог, в свою очередь, воплощает собой незыблемую истину.

В копилке грузинских народных сказок есть произведение, связанное с виноградниками и вином. Называется эта сказка «Недобрый приказ». В ней рассказывается, как один грузинский царь приказал вырубить все виноградники и уничтожить вино, так как одному уснувшему путнику ворона выклевала глаза, а перед сном путник выпил вино. Все царство выполнило приказ, только один крестьянин ослушался: немного вина он сохранил и закопал в землю. Так прожило три поколения, все забыли, что такое виноград и вино, каковы они на вкус. Решила женщина восьмидесяти лет, дочь того крестьянина, женить своего единственного внука. Подыскивали невесту, но оказалось, что она

живет недалеко от летнего дворца царя, а по ночам он всегда выпускал на волю льва. Для храбрости бабушка дала внуку вина, назвав его «лекарством», чтобы юноша одолел зверя. Несколько раз при помощи этого «лекарства» молодой человек преодолевал препятствия на пути к любимой. Однажды его поймали и привели к царю. Внук рассказал о необычном лекарстве, которое ему дала бабушка. Женщина пришла к царю и рассказала о волшебном свойстве вина: оно придает смелость, «и безногого ходить заставит, и слепому глаза откроет, и бедняка обогатит» [4]. Царь решил испытать «лекарство»: вся Грузия выпила вина, и хотя у безногого не появились ноги, слепой не обрел зрение, а бедняк не стал неожиданно богатым, у всех людей прибавилась уверенность в себе. После этого царь приказал разбить виноградники по всему государству. Таким образом, в произведении раскрыт образ вина как напитка смелости, уверенности в себе, не той иллюзорной смелости, как в легенде о животных и вине, а действительной, где человек может преодолеть препятствия при помощи виноградного напитка.

На территории Сванетии существует множество версий легенды об Амирани, которого называют грузинским Прометеем. Одна из них связана с виноделием. По легенде Амирани был наказан богами за то, что раскрыл людям секрет обработки металла. Его приковали к скале в местечке Кумистави. Скала находилась над озером, наполненным вином. Каждый день печень героя клевал орел, посланный богами. Преданная собака Курша, которая всегда находилась рядом с хозяином, приносила в кувшине по капле вина из озера. Этот напиток помогал Амирани терпеть боль и не терять силу духа. Сотни лет это вино спасало героя. В данном памятнике эпоса вино играет роль спасительного напитка, повышающего силу и стойкость перед любыми трудностями человека как физическую, так и духовную. Ака Морчиладзе, известный современный грузинский прозаик, писал в своем произведении «Сон Венеры»: «Смеешься – пьешь, плачешь – пьешь, вино объединяет и разъединяет, вино скрывает печали, дарует облегчение терпеливому» [5]. Также данная легенда свидетельствует о том, что вино связано и с древними языческими образами, так как произведение появилось 2–3 тысячи лет назад, в дохристианскую эпоху.

О чудодейственных свойствах вина рассказывает еще одна легенда, уже менее фантастичная. Это произведение устного творчества об одном из величайших святых в православном мире – Симеоне Месвете. Несколько десятков лет он провел в каменной местности, и единственной его пищей было небольшое количество хлеба, смоченного в вине. Главной причиной долголетия святого, конечно, являлось вера, но, благодаря некоторым свойствам, Симеона много лет спасало вино.

Таким образом, в произведениях грузинского фольклора образ вина многозначен. Грузинский народ ассоциирует виноград и вино с Единым Богом-Создателем, незыблемой истиной. С другой стороны, вино связано с образами животных. В сознании грузин вино – это волшебный напиток, который придает человеку смелость и стойкость перед любыми ударами судьбы. Вино пьют всегда: при счастье, горе и любви. Также оно связывается с образами героев как античной, так и христианской истории.

Итак, вино в Грузии играет важную роль не только в качестве праздничного напитка, но и воплощает культурно-исторические особенности страны. При столь большом внимании, которое грузины уделяют виноделию, данный напиток обрел в культуре страны гораздо больший смысл, чем во многих других государствах мира.

Литература

1. *Гачев Г.* Космо-Психо-Логос. Национальные образы мира. М. : Академ. проект, 2015. 512 с.
2. *Долидзе Н. И.* Грузинские народные сказки. М. : Вита-Нова, 2015. 560 с.
3. Грузинские народные предания и легенды / сост. Е. Б. Вирсаладзе. М. : Наука, 1973. 367 с.
4. Недобрый приказ. URL: <https://raskazka.net/nedobryj-prikaz/> (дата обращения: 13.05.2018).
5. Легенда, рассказанная о грузинском вине. URL: https://allwine.ge/ru/blog/rvino-rogorc-fenomeni-da-legendebis-wyaro_0/ (дата обращения: 13.05.2018).

УДК 78.071.1+78.082

О. Л. Девятова

ЮЛИЙ ЭНГЕЛЬ О ЧАЙКОВСКОМ В ЗЕРКАЛЕ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Аннотация. Статья посвящена проблемам музыкальной критики Серебряного века. На примере критических статей Ю. Энгеля рассматриваются вопросы восприятия и оценки музыки Чайковского в эту эпоху. Делается вывод о значимости взглядов московского критика на симфоническое творчество Чайковского, признание его «первым русским симфонистом».

Ключевые слова: критика, музыка, композитор, симфония, оценка, восприятие.

Devyatova O. L.

YULIY ENGEL ABOUT TCHAIKOVSKY IN THE MIRROR OF THE RUSSIAN MUSICAL CRITICISM OF THE SILVER AGE

Abstract. The paper is devoted to the problems of musical criticism of the Silver Age. On the example of Y. Engel's critical articles, the questions of perception and evaluation of Tchaikovsky's music in this period are considered. The paper maintains the significance of the views of the Moscow critic on Tchaikovsky's symphonic works, recognizing him as the «first Russian symphonist».

Keywords: criticism, music, composer, symphony, evaluation, perception.

Проблема оценки творчества Чайковского в культуре XX и начале XXI века пока остается недостаточно исследованной в музыкальной науке, хотя в целом ряде работ (Б. Асафьева, Е. Орловой, Е. Ручьевской, А. Климовицкого, Е. Власовой, А. Познанского и других ученых) содержатся отдельные суждения, касающиеся восприятия музыки Чайковского в первых десятилетиях прошлого столетия. Постановка этого вопроса в контексте фундаментальной изученности творчества Чайковского современной наукой и всеобщего российского и всемирного признания его музыки тем не менее представляется сегодня *актуальной* и для культурологии, в связи с существенной *недооценкой* творчества великого композитора в культуре Серебряного века.

Причины этого явления кроются в том, что сама музыкальная культура XX века в целом развивалась в совершенно иных общехудожественных направлениях и стилях, нежели те, которые питали творчество Чайковского. В условиях новой *рациональной, технократической и урбанистической парадигмы*, чуждой романтизму, который сформировал Чайковского как художника, многие музыканты и критики, нацеленные на новейшие *авангардные* течения и стили, *не воспринимали* и достаточно резко критиковали его музыку, считали ее *чуждой* и *ненужной* современному человеку. Примером тому могут служить статьи весьма авторитетных критиков Серебряного века, к примеру таких, как Л. Сабанеев и В. Каратыгин, которые были яростными противниками Чайковского. Об этом в переписке с Н. Мясковским писал критик В. Держановский (редактор журнала «Музыка»): «Лично я держусь того взгляда, что и Аллах-Скрябин

и его пророк-Сабанеев о ч е н ь неправы в своем отношении к Чайковскому...» [1, с. 487] (разрядка автора цитаты). Действительно, Скрябин не любил Чайковского и его последователей, в частности Рахманинова, за то, что их музыка слишком материально осязаема, наполнена чуждыми ему настроениями – тоски, уныния, человеческого страдания. Так, по воспоминаниям Л. Сабанеева, Скрябин об исполнителях своей музыки говорил: «Ах, зачем они играют мои вещи этим материальным, этим лирическим звуком, как Чайковского или Рахманинова?! Тут должен быть минимум материи...» [2, с. 298]. Такое категорическое отторжение музыки Чайковского было обусловлено у Скрябина иным восприятием мира, искусства, которое он воспринимал как праздник, а также и звука, гармонии, лада, воспроизводимых им в сочинениях с максимальной дематериализацией [2, с. 264–265].

Весьма неоднозначным было восприятие музыки Чайковского В. Каратыгиным. Так, в статье памяти Чайковского (1913 г.) автор писал о своей *любви в молодости* к его музыке. В дальнейшем критик стал охладевать к Чайковскому, увлекшись музыкой других композиторов (Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский, Скрябин, французские импрессионисты и т. д.), хотя со свойственной ему проницательностью он очень точно и тонко определял *суть лирического таланта* Чайковского.

В статье он выразил также многие критические замечания в адрес Чайковского и его музыки (в частности, романсов, опер «Орлеанская дева», «Мазепа» и др.). Неправ был Каратыгин и в оценке трагизма Чайковского: «Сообразно легковесности “мировой скорби” Чайковского, его идей рока, страдания и прочих страшных вещей – музыка Чайковского бессильна передать настроения *величавые, возвышенные, потрясающие*. Если нет *великой скорби*, нет и *великих радостей*, нет вообще *великих движений души*» [3] (здесь и далее курсив мой. – О. Д.). Невозможно согласиться с суждением Каратыгина, умаляющим «земное», «человеческое» в музыке Чайковского: «Чайковский никогда не приподнимает слушателей, не уносит его в иные миры, как Бетховен, Вагнер, Скрябин. Чайковский *всегда здесь, на земле, среди нас, болеет нашими печальми, веселится нашим маленьким, человеческим счастьем*» [3]. Ставя это в упрек композитору, Каратыгин недооценивал тот факт, что *великое достоинство* музыки Чайковского как раз и состоит в том, что она всегда обращена к человеку и человечности.

Совершенно другой взгляд на Чайковского и его творчество был высказан в культуре Серебряного века замечательным московским критиком Юлием Энгелем. В его статьях ощутимо очень уважительное и почтительное отношение к композитору, выражено понимание и высокая оценка выдающихся достижений Чайковского. Такое отношение критика шло в те годы вразрез с мнениями Сабанеева и Каратыгина, а также с бытующими и растущими в условиях модернизма *пренебрежительными* суждениями о великом композиторе «*ярких фанатиков нового искусства*». В статьях Энгеля раскрываются разные аспекты творчества Чайковского (анализ опер и симфоний, в их интерпретациях на театральной и концертной сценах).

Рассмотрим подробнее его восприятие и оценки Чайковского-симфониста. Представляют научную ценность статьи Энгеля о симфонии «Манфред» Чайковского, которая исполнялась в концерте Русского музыкального общества (декабрь 1901 г., под управлением В. И. Сафонова). Энгель правомерно ставил «Манфреда» в ряд таких шедевров симфонического творчества Чайковского, как Четвертая, Пятая и Шестая Патетическая симфонии, ибо в них выражен в звуках «страстный, тоскующий порыв к счастью, который разбивается о роковые веления бесстрастной судьбы» [4, с. 90].

В статье-отзыве на концерт Энгель ставил очень важную проблему *исполнительской интерпретации* сочинения, от решения которой во многом зависит его жизнь на концертной эстраде, а также, что главное, понимание музыки, замысла композитора и его воплощения *слушательской* аудиторией. Эта проблема, думается, всегда актуальна для музыкальной культуры, в том числе и для XXI века (об этом размышляют и современные композиторы, в частности С. М. Слонимский) [5, с. 15]. Тем более ценны для нас следующие суждения Энгеля: «Не надо забывать, – писал критик, – что всякое музыкальное произведение (особенно оркестровая партитура) как *живой организм* существует только во время *исполнения*; покуда оно на бумаге, это – только схема, скелет, музыка в потенциальном виде, а не реальная, полная властной жизненной силы». Ту же мысль критик переносил и на восприятие публики: «ей надо хоть раз услышать в хорошем исполнении выдающееся сочинение; тогда она будет внимательно прислушиваться к нему, понимать и любить его», даже в посредственном исполнении, «ибо раз познав прекрасное, легко уже отделить его от всех случайных и посторонних налетов» [4, с. 93]. О восприятии публикой «Манфреда» Энгель писал: «И публика оценила как “Манфреда”, так и его исполнение. По крайней мере на долю дирижера (особенно после первой части) досталось столько вызовов, как редко когда-либо выпадало прежде».

В апреле 1904 года в Москве состоялись концерты «В память Чайковского», которые были организованы его братом, Модестом Ильичем, и о которых Энгель написал яркую проблемную статью. Критик отмечал, что брат великого композитора «ввел в программу ряд капитальных оркестровых сочинений последнего (в том числе все шесть симфоний) и пригласил таких чудных исполнителей, как Никиш с его оркестром». Перед концертами, как писал Энгель, у устроителей трех концертов было некоторое сомнение, «отзовется ли публика», поймет ли «своим сочувственным присутствием их истинный смысл и значение»? И с удовлетворением критик констатировал, что «публика отозвалась, несмотря на позднее время сезона и тревожные военные события, все три концерта были переполнены и <...> прошли с величайшим успехом» [4, с. 132].

В этой статье Энгель дал существенную и научно значимую оценку мастерства Чайковского-симфониста. Критик едва ли не *впервые* емко и точно сформулировал масштаб завоеваний Чайковского и его симфонизма, как в культуре России, так и в Европе: «И эта яркая, чарующая картина лишней раз показала нам, что в лице Чайковского мы имеем не только *величайшего русского симфониста*, но и одного из лучших

современных *европейских* симфонистов. Говоря это, мы имеем в виду не только количество оркестровых сочинений Чайковского, но и ширину их замысла, мастерство формы, силу и выразительность содержания. Он показал, что классическая форма симфонии, которую некоторые склонны считать *отжившей*, настолько жизненна и гибка, что в состоянии воплотить глубочайшие запросы *современного мятущегося духа*» [4, с. 132–133]. О берлинском оркестре Никиша Энгель писал с большим восхищением и подчеркнул, что музыканты играли Чайковского «с любовью и во многих отношениях с таким совершенством, к какому мы не привыкли в наших обычных симфонических концертах». Немало восхищенных слов написал Энгель и об искусстве самого Никиша как *гениального дирижера*. Особенно Энгель обратил внимание на отношение Никиша к партитуре композитора: «Его художественное “я” сказывается в каждом такте его исполнения; оно горит яркой звездой, дружно *сливаясь с художественной индивидуальностью композитора*; оно озаряет своим светом каждую мысль, каждую ноту партитуры, наполняя ее дыханием жизни и не искажая ее даже тогда, когда, по-видимому, читает “между строк”...» [4, с. 134].

Примечательно, что эта статья Энгеля, а также другая его статья, предшествовавшая концертам Никиша «Симфонии Чайковского (К концертам А. Никиша)» вызвала гнев *апологета русской музыки* и *Балакиревского кружка* В. В. Стасова, которого возмутило, что критик назвал Чайковского «*первым из всех русских симфонистов*», якобы умалив тем самым роль композиторов «Могучей кучки» (Бородина и Римского-Корсакова), о чем он писал в письмах к родным и к самому Энгелю [4, с. 479–480].

Очень интересны статьи Энгеля, посвященные «Циклу Чайковского» – серии концертов, устроенных С. Кусевицким в 1912 году. Как писал критик, уже первый концерт привлек «огромное количество слушателей». И это происходило, по словам рецензента, *вопреки* «модному в некоторых кружках в последнее время *будированию против Чайковского* и даже стремлению вовсе “упразднить” его». Энгель с удовлетворением констатировал: «Масса “все еще” питается Чайковским. И, послушав лучшего Чайковского, особенно “Ромео и Джульетту”, глубоко сочувствуешь ей и думаешь, что это “все еще” *переживет не одно поколение*» [4, с. 346–347]. Надо ли говорить, насколько прав был прозорливый и чуткий критик. Подобной точки зрения придерживался в те годы и композитор Н. Мясковский, автор замечательной статьи «Чайковский и Бетховен» (1912) [1].

Опровергая мнение модернистов о недолговечности музыки Чайковского, Энгель писал о ее значении для будущих поколений. Прав был критик в том, что «вечно будет извиваться человек под пятой у Фатума, вечно, хотя и раздавленный, будет тянуться к недостижимому идеалу света и счастья. И, стало быть, *вечно жив* будет Чайковский, сумевший в своих, идущих *от сердца к сердцу*, творениях выразить эту *жуть* жизни с гениальной интуитивной силой, доступной только немногим *избранныкам*...». Энгель призывал своих современников-противников Чайковского отказаться от «*развязно пре-*

небрежительного тона», ибо «подобный тон <...> недопустим по отношению к такому бесспорной силы таланту, как Чайковский, и *унижает*, разумеется, не его, а тех, кто на сие отваживается». Энгель верил, что наступит «эпоха синтеза, когда утверждение и отрицание примирятся и создадут окончательное, проверенное опытом *разночувствующих поколений* отношение к Чайковскому. И можно ли сомневаться, что автор “Онегина” выйдет победителем из этого испытания, что он “восстанет в славе своей”» [5, с. 349].

Таким образом, значение трудов Ю. Энгеля о Чайковском трудно переоценить. Точка зрения проницательного критика на творчество великого композитора, устремленная в будущее, получила развитие и научное обоснование в культуре XX и XXI вв.

Литература

1. *Мясковский Н.* Чайковский и Бетховен // Н. Мясковский. Статьи, заметки, отзывы : в 2 т. Т. 2. М. : Сов. композитор, 1960. С. 56–64.
2. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М. : Классика XXI, 2003. 400 с.
3. *Каратыгин В.* Памяти П. И. Чайковского // Открытый текст [Электронное периодическое издание]. URL: [http:// www.opentextnn.ru](http://www.opentextnn.ru) (дата обращения: 01.03.2019).
4. *Энгель Ю.* Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898–1918. М. : Сов. композитор, 1971. 525 с.
5. *Слонимский С.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2000. 152 с.

ИГРУШКА КАК ЭЛЕМЕНТ КУЛЬТУРНОГО КОДА: ПЕРСПЕКТИВЫ КРОСС-КУЛЬТУРНОГО АНАЛИЗА

Аннотация. Статья посвящена анализу потенциала исследования игрушки в системе межкультурных коммуникаций. Особое внимание в работе уделяется раскрытию особенностей игрушки в рамках кросс-культурного анализа. Автор систематизирует отличительные черты игрушки, как части культурного кода.

Ключевые слова: игрушка, межкультурные коммуникации, культурный код, адаптация, интеграция.

Dolgosheina A. A.

TOY AS AN ELEMENT OF CULTURAL CODE: PERSPECTIVES OF CROSS-CULTURAL ANALYSIS

Abstract. The paper analyzes the potential of the research of toys in the system of intercultural communication. Particular attention is paid to the disclosure of the features of toys in the cross-cultural analysis. The author systematizes the distinctive features of the toy as part of the cultural code.

Keywords: toy, intercultural communication, cultural code, adaptation, integration.

Игрушка как часть культуры повседневности является одной из культурных универсалий. Главная особенность игрушки заключается в том, что она является «практически бесполезной» вещью. Игрушка не выполняет утилитарной функции, однако ей присуща игровая функция, которая всегда предполагает наличие субъекта, осуществляющего игровую деятельность. Так, искусствовед А. Н. Василькова утверждает, что именно человек в процессе игры «помогает кукле стать персонажем, и сливается с ней в единый образ» [1, с. 14]. Таким образом, факт обладания игрушкой наполняет ее смыслом: она приобретает те символические значения и функции, которые ей приписывает владелец. Игрушка является отражением культурного контекста, в котором она находится, а при смене культурного контекста меняется и сама игрушка. Все это заставляет задаться вопросом о месте игрушки в системе межкультурных коммуникаций и о ее потенциале в качестве источника информации о взаимодействующих культурах.

Игрушка, будучи частью культурного кода, может служить источником информации как о культуре, ее создавшей, так и о культуре, ее заимствовавшей. При переходе из одной культурной среды в другую первичный культурный код игрушки может полностью или частично измениться. Можно рассматривать два варианта бытования игрушки в контексте кросс-культурного взаимодействия: физическое заимствование игрушки (ее перемещение в новый культурный контекст) и заимствование и адаптация идеи этой игрушки в новой культуре. В первом случае игрушка воспринимается как культурный символ или знак культуры-первоисточника, во втором случае игрушка, попадая в поле новой культу-

ры, начинает трансформироваться. Если игрушка была физически заимствована, то есть перемещена в новую культурную среду, отношение к этой игрушке в новой культуре может служить отражением особенностей диалога между двумя культурами. Так, анализируя новое положение игрушки в пространстве культуры повседневности, можно выявить особенности восприятия культуры-первоисточника. Если игрушка была адаптирована в новой культурной среде, анализ культурных кодов, приобретенных в результате межкультурной коммуникации, позволит выявить различия между двумя культурами.

Так, например, игрушки, привезенные из-за границы в СССР, редко выполняли свою игровую функцию. Чаще всего они становились частью интерьера или коллекции. Игровая функция игрушки вытеснялась эстетической. Так, коллекционер и основатель музея игрушек в Омске М. Белякова в ходе интервью рассказала об одном из экспонатов, кукле в пестрой шубе, что эта игрушка «не была предназначена для игр», а скорее была «интерьерной куклой», «она когда-то украшала дом советского дипломата, который привез куклу в подарок своей жене» [2]. Таким образом, отсутствие игровой функции у куклы, привезенной из-за границы, подчеркивает отношение советского человека ко всему иностранному как к чему-то редкому и экзотическому, даже если это обычная игрушка.

Ярким примером заимствования идеи игрушки может служить русская матрешка, прототипом которой стала фигурка, изображающая японского добродушного мудреца Фукуруму, завезенная в Россию в конце XIX века. Первую русскую матрешку создал мастер-игрушечник Звездочкин, а расписал ее Малютин, который вдохновлялся народным искусством. Его игрушка представляла собой девушку-крестьянку в русском народном костюме, ее называли «матрешка». Это название связано с такими русскими именами, как Матрена, Матреша, этимология которых восходит к слову «mater» – мать. По словам искусствоведа Л. Н. Соловьевой, «это имя ассоциировалось с матерью многочисленного семейства, обладающей хорошим здоровьем и дородной фигурой <...> и по сей день матрешка остается символом материнства и плодородия» [3, с. 10]. Таким образом, разъемная деревянная игрушка, пройдя через культурную интеграцию, трансформировалась из японского символа мудрости и долголетия в русский символ изобилия и материнства.

В результате интеграции в другую культуру игрушка может приобретать новое культурно-символическое значение и функционал. Через анализ культурных кодов игрушки можно выявить следующие особенности создавшей или заимствовавшей ее культуры.

Во-первых, восприятие и образ картины мира в данной культуре. Например, в СССР 1930-х годов под влиянием социалистической идеологии идеалом считалась универсальная игрушка, которая явилась отражением идеи отсутствия гендерных, сословных и иных социальных различий. По словам философа М. Костюхиной, достоинство советских кукол виделось в том, что не существовало кукол «отдельно для девочек и для мальчиков, игрушек отдельно для города и деревни, игрушек для богатых и бедных» [4, с. 233]. Так, в 1930-х годах появилась кукла-красноармеец, которой могли играть как девочки, так и мальчики.

Во-вторых, способы освоения мира. Так, в Европе конца XVIII века игровая деятельность воспринималась как важная часть образовательного процесса. Историк детства К. Калверт подчеркивает, что девочка XVIII века «могла одевать и раздевать свою куклу, репетировать с ней все церемонии, необходимые при нанесении визита и при приеме гостей» [5, с. 120]. Таким образом, в процессе игры реализовывалась образовательная функция специально созданной для этого игрушки.

В-третьих, отношение к детству. Так, в Европе XVII века детских игрушек практически не производилось, так как ребенок в то время воспринимался как «недоразвитый взрослый», ребенок должен был скорее повзрослеть. Поэтому игрушки создавались преимущественно для взрослых, а «игрушки, которыми действительно играли дети, по большей части делались самими детьми» [5, с. 78].

В-четвертых, морфологические (природные) особенности региона, в котором существует культура. Так, многие производители выпускают специальные серии игрушек, посвященные различным культурам и их особенностям. Например, в начале 1980-х годов появилась коллекция кукол Barbie «Куклы мира». Она состояла из кукол разных национальностей, одетых в народные костюмы, подчеркивающих культурные особенности различных стран.

Итак, рассмотрение игрушки в рамках межкультурных коммуникаций раскрывает ее потенциал как части культурного кода. Благодаря анализу ее культурно-символического значения и функций в разных культурах, можно выявить особенности диалога между разными культурами и раскрыть их культурные различия. Таким образом, игрушка как часть культуры повседневности является важным элементом кросс-культурного анализа.

Литература

1. Василькова А. Н. Душа и тело куклы: Природа условности куклы в искусстве XX века: театр, кино, телевидение. М. : Аграф, 2003. 224 с.
2. Белякова М. Куклы – отражение эпохи. Коллекционер о выпуске и запрете игрушек в СССР. URL: http://www.omsk.aif.ru/society/kukly_otrazhenie_epohi_kollekcioner_sobrala_bolee_tysyachi_igrushek (дата обращения: 13.04.2019).
3. Соловьева Л. Н. Матрешка. М. : Интербук-бизнес, 1997. 96 с.
4. Костюхина М. Записки куклы. Модное воспитание в литературе для девиц конца XVIII – начала XX века. М. : Нов. лит. обозрение, 2017. 304 с.
5. Калверт К. Дети в доме. Материальная культура раннего детства, 1600–1900. М. : Нов. лит. обозрение, 2009. 272 с.

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ «ДИАЛОГ»: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННАЯ СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНАЯ РЕФЛЕКСИЯ

Аннотация. Статья посвящена проблеме определения понятия «диалог» в историческом контексте, а также в дискурсе современной социально-гуманитарной науки. Автором предпринята попытка выделить специфицирующие черты диалогового взаимодействия, выступающие вместе с тем в качестве своеобразного поля для осуществления диалога культур.

Ключевые слова: диалог, культура, диалог культур, инаковый.

Kazakova E. A.

THE DEFINITION OF «DIALOGUE»: HISTORY AND MODERN SOCIO-HUMANITARIAN REFLECTION

Abstract. The paper is devoted to the problem of defining the concept of «dialogue» in the historical context, as well as in the discourse of modern social science and humanities. The author makes an attempt to single out the specifying features of dialogue interaction acting, at the same time, as a peculiar field for implementation of culture of dialogue's cultures.

Keywords: dialogue, culture, dialogue of cultures, other.

Понятие «диалог» сегодня перестало быть просто теоретическим концептом, а стало рассматриваться как особая стратегия действий и превратилось в некую всеобъемлющую метакатегорию. По точному выражению В. С. Библера, «термин “диалог” стал модным словом, некоей безразмерной шапкой для самых разных явлений, ситуаций, обобщений» [1, с. 228]. Утверждение нового статуса понятия «диалог» ставит вопрос о его теоретическом обосновании.

Если понимать под диалогом весь спектр человеческих отношений взаимодействия и общения, сотрудничества и коммуникации, то проблемы просто нет, она надуманна: «Какими бы враждебными ни были установки культуры по отношению к другой, между ними постоянно происходило общение, подспудный обмен ценностями» [2]. Между тем проблема диалога явственно различима. Спектр ответов на вопрос об определении понятия «диалог» необычайно широк, однако общим для всех оказывается его идентификация с разговором между несколькими индивидами. Например, толковый словарь Ожегова оперирует именно таким определением диалога, как «разговор между двумя или несколькими лицами» [3, с. 161].

Но очевидно также, что эта понятность значения не имеет ничего общего с пониманием особенностей диалогических отношений. Эвристическая ограниченность интерпретации диалога как «беседы», «разговора» осознавалась уже классиками античной философской мысли. Сегодня она подвергается критике в исследовании В. И. Кудашова, который обращает внимание на многозначность составляющих элементов данного

понятия, позволяющих рассматривать диалог не только как «разговор двоих», но и как «через слово», «из-за слова», «по причине слова», «словом» [4, с. 4]. Мы разделяем точку зрения автора, подчеркивающего необходимость снятия количественной интерпретации природы диалога, поскольку суть диалога заключается не в числе участвующих в нем субъектов, а в характере и принципах взаимоотношений между ними: «Диа-логос, как раз-мышление, рас-суждение, раз-говор, отличается от моно-логоса не количеством субъектов, а сущностью – развитием, процессуальностью» [4, с. 4]. Перенесение акцента на глубинные основания и характеристики диалога позволит, на наш взгляд, избежать его упрощенного понимания.

Современный культурологический словарь дает следующее определение понятию «диалог»: «это форма речи, разговор, в котором дух целого возникает и прокладывает себе дорогу сквозь *различия* реплик» [5, с. 97]. Различия суть фундаментальное основание диалога. Культуры не равны между собой, они, выражаясь словами А. А. Гусейнова, «единичны», «единственны». Важность культурных различий для выстраивания диалогических контактов сложно переоценить. На этом настаивал и М. М. Бахтин, отмечая, что именно различия формируют столь необходимую для диалога пограничность: «Культура вся расположена на границах, граница проходит повсюду, через каждый ее момент» [6, с. 266]. Граница – это место, где встречаются различные, инаковые начала. Происходящее в процессе диалога взаимное обогащение его участников (то, что М. Бубер назвал «союзом», а Х.-Г. Гадамер – «сплавлением горизонтов») не предполагает, однако, их слияние и потерю самостийности каждого. «При диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются» [6, с. 360], – отмечает М. М. Бахтин.

Современный исследователь проблем культурной инаковости А. В. Смирнов также подчеркивает важность границы в межкультурном диалоге как «возможности перехода <...> или протекания, предполагающих “от” и “к”» [8, с. 67]. Культуры, вступающие в диалог, самоценны и единственны в своей уникальности, однако «принципиально схожи, иначе не было бы смысла их различать» [7, с. 61]. «Область перехода», которую обосновывает А. В. Смирнов, это и есть область их единства, которая соединяет инаковое и различное, но не синтезирует их, т. к. диалог возможен не только в случае наличия различного, но также предполагает и нечто *принципиально схожее*: то, по поводу чего будет осуществляться диалог или же общность «природы» будущих коммуникантов.

Важно также и то, что различия культур, неповторимая самостийность каждой из них, выступающие, с одной стороны, основанием для диалогических отношений, с другой – являются их пределом и ограничением. Диалог трудноосуществим, во-первых, в случае апелляции каждой из сторон к «абсолютной истине», преломляющейся, например, в сфере религии или морали, которые характеризуются единообразием, направляющим, поучительным и назидательным потенциалом, исключая, таким образом, любое проявление индивидуального *свободного* выбора. Именно поэтому наиболее подходящей пло-

скостью для реализации диалогических потенций культуры является, например, сфера искусства, в рамках которой пространство диалога представляется более свободным от различного рода условностей.

Во-вторых, крайние различия, граничащие в большей степени с оппозиционностью культур, нежели с их несхожестью, также не способствуют диалогу. Согласимся с мнением Т. И. Бириной, подчеркивающей, что «диалогические отношения возможны между различными точками зрения, но не между противоположными полюсами» [8, с. 153]. Солидарна с этой точкой зрения и В. Г. Федотова, отмечая, что «другой», с которым в принципе диалог возможен, «не обязательно может быть “другом”» [9, с. 79]. Подчеркнем, что здесь имеется в виду принципиальная архетипическая несхожесть культур, а не их разность в силу исторических условий, которая, как мы уже отмечали, лишь видимая и не является существенной преградой на пути диалогических отношений.

Различия, несхожесть и самостийность культур важны для потенциального диалогического общения еще и с тех позиций, что они выступают основой для формирования живого интереса по отношению к себе со стороны «другого»: «Признание права на инаковость влечет за собой интерес к ней» [2]. Равнозначность, очевидность и абсолютная понятность не способны породить обоюдной заинтересованности культур друг в друге. Интерес к чему-либо или к кому-либо всегда продиктован *незнанием* или наличием ограниченного знания о предмете, пробуждающем этот интерес. Х.-Г. Гадамер справедливо отмечает, что «тот, кто в своих речах стремится лишь оказаться правым, а вовсе не проникнуть в суть дела, к диалогу не способен» [10, с. 130]. Вопросание, таким образом, есть самая логичная форма, самый адекватный способ познания другой культуры, другой ментальности.

Спросив, задав вопрос, нужно уметь слышать еще и «ответ». Способность слушать других значит ничуть не меньше, чем способность говорить что-либо другим. Именно эта *обращенность к сознанию «другого»*, стремление быть услышанным и понятым является неотъемлемой чертой диалога, характеризую его как имеющего адресата и предполагающего ответ. Однако следует подчеркнуть, что диалог как живой интерес к «другому», направленность на «другого» не исключает и обратного процесса: «в пространстве диалога происходят противоположные движения: движения от моих чувств, переживаний, мыслей к мыслям, чувства, переживаниям Другого и обратно в глубины моей внутренней жизни» [8, с. 152]. Диалог выступает универсальным средством самопознания культурой самой себя. Диалогическое понимание культуры предполагает наличие общения с самим собой как с «другим».

Мы далеки от того, чтобы давать какое-либо однозначное определение понятию «диалог», поскольку такая попытка изначально будет обречена на поражение в силу сложности и неоднозначности рассматриваемого феномена. Такой тенденции не наблюдается и у упомянутых авторов и исследователей, занимавшихся или занимающихся изучением данной проблемы. Поэтому наиболее актуальной представилась для нас возможность

рассмотрения понятия «диалог» не столько как категории, предполагающей некое вербальное, четкое, раз и навсегда данное определение, сколько как процесса, включающего в себя некоторые элементы и внутренне присущие ему характеристики, специфицирующие его поле. Среди этих характеристик можно выделить:

- принципиальную самоценность и неслиянность вступающих в диалог культур;
- внутреннюю их схожесть, не исключаящую, однако, различенность как фундаментальное основание диалогических отношений, но не предполагающую оппозиционность этих разностей;
- заинтересованность культур друг в друге как наличие области незнания;
- свободу, принципиальную равноправность диалогизирующих «голосов»;
- обращенность к сознанию Другого, выраженную в стремлении к вопрошанию и ответственности как наиболее адекватным и логичным способам познания «другости».

Вышесказанное позволяет не только сделать вывод о важности самого диалогического процесса, но и отметить, что отношение к другой культуре есть показатель развития «своего». Предложенные специфицирующие диалог характеристики заключают в себе основы этого отношения.

Литература

1. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. М. : Политиздат, 1991. 413 с.
2. Журавский А. Христиане и мусульмане: от конфронтации к диалогу. URL: <http://www.agruz.info/app/webroot/library/6/526/> (дата обращения: 14.03.2019).
3. Ожегов С. И. Словарь русского языка : около 53 000 слов / под общ. ред. проф. Л. И. Скворцова. 24-е изд., испр. М. : ОНИКС 21 век: Мир и Образование, 2003. 896 с.
4. Тюгашев Е.А. Диалог культур и цивилизаций: методологический анализ // Вопросы культурологии. 2008. № 6. С. 4–8.
5. Культурология. XX век. Словарь. СПб. : Университет. книга. 1997. 640 с.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 445 с.
7. Смирнов А. В. Как различаются культуры // Философский журнал. 2009. № 1 (2). С. 61–72.
8. Бирина Т. И. Социокультурное поле диалога // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2009. № 119. С. 149–154.
9. Федотова В. Г. Коммуникация и диалог в науке и за её пределами // Общественные науки и современность. 2004. № 5. С. 75–82.
10. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М. : Прогресс, 1988. 704 с.

УДК 329.7(470)+329.7(55)+304.3

Е. В. Каменская

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СОВЕТСКИХ ОБЩЕСТВ ДРУЖБЫ И РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА СССР И ИРАНА В 1960–1970-е гг.*

Аннотация. В статье рассматриваются основные направления и формы деятельности советско-иранских обществ дружбы в 1960–1970-е гг. Отдельное внимание уделено культурным и научным связям союзных республик с Ираном. Отмечается роль обществ дружбы с зарубежными странами в рамках культурной дипломатии Советского Союза.

Ключевые слова: СССР, Иран, советско-иранские культурные связи, союз советских обществ дружбы.

Kamenskaya E. V.

THE ACTIVITY OF THE SOVIET SOCIETIES OF FRIENDSHIP AND CULTURAL COOPERATION OF THE USSR AND IRAN IN THE 1960s – 1970s

Abstract. The paper reviews the main directions and forms of activity of the Soviet-Iranian friendship societies in the 1960s – 1970s. The paper analyzes the cultural and scientific relations of the Soviet republics with Iran. The author notes the role of friendship societies with foreign countries in the framework of cultural diplomacy of the Soviet Union.

Keywords: USSR, Iran, the Soviet-Iranian cultural relations, Union of Soviet friendship societies.

Начало активного взаимодействия Советского Союза и Ирана относится к середине 1950-х гг. В 1954 г. СССР посетила иранская парламентская делегация. В 1956 г. в Советский Союз прибыли шах Моххамед-Реза Пехлеви и шахиня Сорайя Пехлеви. Газета «Правда», освещая этот визит, писала: «Наша общая граница протянулась на две с половиной тысячи километров, и сама жизнь требует прочных, добрососедских отношений между нами» [1, с. 1]. Издание отмечало, что в ходе поездки были сделаны первые шаги в развитии как экономических, так и культурных связей.

В середине 1960-х гг., после прихода к власти Л. И. Брежнева, Иран уже рассматривался как важный партнер СССР на Востоке. Советские руководители в выступлениях указывали, что «в последнее время отношения с Ираном развиваются успешно» [2, с. 159]. Расцвет советско-иранских отношений пришелся на вторую половину 1960-х – 1970-е гг.

Весьма активно развивалось экономическое сотрудничество СССР и Ирана. Был подписан ряд договоров и соглашений, в том числе о совместном строительстве в Иране промышленных и других объектов, о развитии советско-иранских внешнеторговых связей, о научно-техническом сотрудничестве и т. д. При содействии Советского Союза в Иране сооружались металлургические и машиностроительные заводы, электростанции и пр. Иран поставлял в советские закавказские республики природный газ. В 1970-е гг. в Иране работало несколько тысяч советских специалистов в различных сферах эконо-

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00216).

мики. Товарооборот между СССР и Ираном с 1960 по 1975 г. вырос в 15 раз [3, с. 260].

Важной составляющей советско-иранского диалога являлось культурное сотрудничество. 22 августа 1966 г. между Ираном и СССР было заключено соглашение о культурных связях. В СССР в это время активно действовал Союз обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами, имевший множество отделений по всей стране и за рубежом. В 1963 г. было образовано общество советско-иранской дружбы.

Стоит отметить, что в Иране еще в 1943 г. появилось общество культурной связи с СССР. Одним из его основателей был историк и литературовед Саид Нафиси. Общество издавало свой журнал, популяризирующий достижения советской науки и культуры, проводило курсы русского языка. К 1945 г. у него существовало уже 63 отделения [4, с. 17].

В публикациях журнала «Культура и жизнь», освещавшего деятельность обществ дружбы с зарубежными странами, регулярно подчеркивалось, что культура является основой для межгосударственного диалога. Издание адресовало свои публикации не столько советскому читателю, сколько зарубежной аудитории, демонстрируя роль СССР в мировом культурном пространстве. К примеру, в 1966 г. СССР посетила иранская парламентская делегация. Журнал приводил слова главы делегации Джафара Шарифа-Эмами: «Непрерывные контакты в области культуры и искусства, проявление в СССР большего, чем в какой-либо другой стране, интереса к искусству и культуре Ирана, изучение советскими иранистами языка и цивилизации нашего народа, бережное сохранение в Советском Союзе многочисленных памятников культуры Ирана – все это говорит о том, что нет никаких причин, чтобы между нашими странами не существовало прочных, искренних, дружественных отношений» [5, с. 33].

Формы работы обществ дружбы были весьма разнообразны. Их сотрудники организовывали вечера и собрания в честь знаковых исторических дат. К примеру, в 1972 г. в Иране устраивались приемы в честь 50-летия образования СССР. Постоянно проходили выставки книг и журналов, гастроли танцевальных и песенных коллективов, показы советских и иранских фильмов.

Регулярно происходил обмен делегациями. В московском Доме дружбы, в Институте народов Азии устраивались встречи с иранскими культурными деятелями. На подобных встречах обсуждались ключевые тенденции в современной иранской архитектуре, театре, литературе. В свою очередь, советские ученые, работники обществ дружбы посещали Иран, где знакомились с культурными и образовательными центрами, в частности с Тегеранским, Исфаханским и Ширазским университетами.

В 1960–1970-е гг. в СССР активно издавалась научная и художественная литература, показывающая советскому читателю культуру древнего и современного Ирана. Так, в 1974 г. вышла иллюстрированная монография Б. В. Веймарна «Искусство арабских стран и Ирана в VII–XVII вв.», высоко оцененная в научных кругах [6]. Большими тиражами печатались произведения Хайяма, Фирдоуси и других знаменитых персидских

авторов. Публиковались исследования по персидской литературе XX в., сочинения соавременных иранских поэтов и прозаиков, включавшие и сборники сатирических рассказов, и социальные романы [7–9].

В 1971 г. в честь 50-летия дружественных отношений между СССР и Ираном была учреждена премия имени Фирдоуси. Она присуждалась раз в два года гражданам СССР и Ирана «за выдающиеся труды в области науки, литературы и искусства, способствующие укреплению дружбы и взаимопонимания между народами этих стран» [10, с. 41]. Одними из первых лауреатов этой премии стали директор Эрмитажа, востоковед Б. Б. Пиотровский, проректор Ташкентского государственного университета профессор Ш. Ш. Шамухаммедов, председатель совета по вопросам культуры министерства двора Ирана, почетный доктор МГУ, директор научной библиотеки Пехлеви Ш. Шафа, писатель и филолог, президент Академии литературы и искусства Ирана, издатель журнала «Сохан» П. Н. Ханлари.

Наиболее тесные культурные связи были у Ирана с обществами дружбы южных советских республик: Армении, Азербайджана, Туркменистана, Таджикистана и др. Приезжая в СССР, иранские делегации чаще всего посещали именно эти регионы. Причиной этого являлось не только географическое расположение, но и историческая и этническая близость. В Иране в это время кроме персов проживали азербайджанцы, туркмены, армяне и другие народы. Среди обязательных пунктов маршрута иранских гостей были крупные промышленные предприятия, являющиеся коллективными членами республиканских обществ дружбы (Алма-Атинский хлопчатобумажный комбинат, Нурекская ГЭС и др.) [11, с. 39; 12, с. 38]. Республиканские общества дружбы посылали в Иран литературу, сувенирную продукцию, фотовыставки и документальные фильмы, альбомы и открытки с видами республик для проведения мероприятий в Доме советской культуры при посольстве СССР, в университете Тегерана.

Серьезные научные контакты существовали между Таджикской ССР и Ираном. Базой для развития сотрудничества являлась общность таджикского и персидского языков. Иранские ученые знакомились с хранящимися в Таджикистане рукописями по истории Ирана. Таджикские музеи получали от иранских исследователей в дар книги и экспонаты [13, с. 41; 14, с. 43]. Представители таджикского общества дружбы, в том числе ученые и руководители республиканских министерств, участвовали в передачах для радиослушателей и телезрителей Ирана, рассказывая о жизни республики.

Уровень советско-иранского сотрудничества заметно снизился в конце 1970-х гг. После исламской революции, негативно воспринятой в СССР, были свернуты многие совместные проекты. Это отразилось и на культурных связях. Новые отношения предстояло выстраивать уже совсем другим странам.

В заключение отметим, что культурная дипломатия всегда имеет четкие политические цели. Особенно в условиях биполярной системы международных отношений, существовавшей в рассматриваемый период. Однако это не уменьшает значение обществ

дружбы и культурной связи для развития культурных и научных контактов, знакомства с жизнью других народов, межгосударственного сотрудничества.

Литература

1. Укреплять добрососедские советско-иранские отношения // Правда. 1956. 25 июня.
2. За мир и безопасность народов. Документы внешней политики СССР. М. : Политиздат, 1984. 413 с.
3. Экономика и внешнеэкономические связи : справочник. М. : Международ. отношения, 1983. 476 с.
4. Из докладной записки председателя Всесоюзного общества культурной связи с за-
границей В.С. Кеменова заместителю председателя Совета народных комиссаров СССР
В. М. Молотову, секретарю ЦК ВКП (б) Г. М. Маленкову о работе общества // Советская
культурная дипломатия в годы холодной войны (1945–1989) : сб. документов / редкол.:
О. С. Нагорная и др. Челябинск : Каменный пояс, 2017. 339 с.
5. Шари́ф Има́ми: добрососедские отношения между СССР и Ираном принесут свои
плоды // Культура и жизнь. 1966. № 11. С. 32–33.
6. Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII веков. М. : Искусство, 1974.
188 с.
7. Джамаль-заде С. М. Трое под одной крышей. М. : Худ. лит., 1976. 302 с.
8. Каземи М. М. Страшный Тегеран : в 2 кн. Баку: Язычы. 1979. Кн. 1. 263 с.
9. Каземи М. М. Страшный Тегеран : в 2 кн. Баку: Язычы. 1979. Кн. 2. 223 с.
10. Присуждение премий имени Фирдоуси // Культура и жизнь. 1974. № 4. С. 41.
11. Активисты общества дружбы // Культура и жизнь. 1974. № 4. С. 38–39.
12. Мы дружим со всеми народами // Культура и жизнь. 1974. № 9. С. 38–39.
13. Советско-иранские связи // Культура и жизнь. 1964. № 9. С. 40–41.
14. Тропой поэта // Культура и жизнь. 1974. № 9. С. 42–43.

УДК 316.728(470)“1934/1939”+316.728-053.2+391.3

М. В. Капкан, Л. С. Лихачева

КУЛЬТУРА ВНЕШНОСТИ КАК ЭЛЕМЕНТ ДЕТСКОЙ МОДЕЛИ КУЛЬТУРНОСТИ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ (1934–1939)

Аннотация. Статья посвящена анализу особенностей детской модели культурности на материалах газеты «Пионерская правда» 1934–1939 гг. Обращаясь к исследованию требований, предъявлявшихся к внешнему виду школьников, авторы отмечают, что в основе этих императивов лежали не эстетические, а идеологические и гигиенические критерии. Делается вывод о том, что детская модель культурности 1930-х гг. в основных чертах воспроизводит взрослую, однако отличается большей статичностью, связанной с тем, что детской аудитории предписывался первый, базовый уровень освоения культуры.

Ключевые слова: советская культура; культурность; модели культурности; телесность; пионеры; «Пионерская правда».

Kapkan M. V., Likhacheva L. S.

THE CULTURE OF APPEARANCE AS AN ELEMENT OF CHILDREN'S MODEL OF CIVILITY IN SOVIET RUSSIA (1934-1939)

Abstract. The paper analyzes peculiarities of children's model of civility on the materials of the Soviet newspaper «Pionerskaya pravda». Examining standards for appearance of schoolboys and schoolgirls the authors of the paper reveals that those norms were formed not on aesthetic but on ideological and hygienic criteria. The paper concludes that the children's model of civility in the 1930s mainly replicated the adult's one but tended to be more static because for children the first (basic) level of culture was prescribed.

Keywords: Soviet culture; civility; model of civility; social body; pioneers; «Pionerskaya pravda».

В середине 1930-х гг. в советском обществе утверждается идея культурности. В. В. Волков в статье «Концепция культурности, 1935–38 гг.: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени» убедительно показывает, что в сфере обыденной жизни советских людей 1930-х гг. идея «стать культурным» служит одним из ведущих императивов. Сама же культурность, при всей ее концептуальной изменчивости в разные годы, все же предполагала овладение хорошими манерами, культуру речи, культуру внешности (опрятность), галантность в отношениях друг с другом, а особенно с девушками, и другие проявления «этикетности» [1].

С этой точки зрения представляет методологический интерес и концепция Ш. Фицпатрик о трех уровнях «культуры, которые предстояло освоить людям в СССР» [2, с. 99]. Первый уровень – культура личной гигиены и элементарная грамотность. Второй уровень культуры включает базовые правила приличия (поведение за столом, в общественных местах, обращение с женщиной и др.) и основы коммунистической идеологии. Третий уровень охватывает сферу, которая обозначается Ш. Фицпатрик как «культура этикета» (хорошие манеры, культура речи, одежда, соответствующая ситуации), и приобщенность к высокой культуре. Таким образом, «...чем выше социальное положение человека, тем меньшую роль играет тело» [2, с. 108].

Согласно идее Ш. Фицпатрик, каждой социальной группе предписывалась необходимость освоения соответствующего уровня. Однако в ее исследовании речь идет о взрослом населении – крестьянах, городских жителях и новой советской элите. Вместе с тем требование быть культурными предъявлялось и к детской аудитории, которая, однако, не стала предметом исследования специалистов по советской культуре 1930-х гг.

Представляется актуальной научной задачей проследить, как модель культурности транспонировалась для детской, в частности пионерской, аудитории. Как происходило конструирование детской модели культурности? Какие ценности и нормы лежали в ее основе? Какие типы поведения пропагандировались в контексте политики государства в отношении детства? Осознавая масштабность такой задачи, мы в данной статье сосредоточимся на анализе лишь одного аспекта культурности – норм внешнего вида, которые пропагандировались в детской культуре. С этой целью обратимся к материалам всесоюзной газеты пионеров и школьников «Пионерская правда». Эта газета выполняла «не только воспитательные задачи, но также и то, что можно назвать символизацией и наглядной демонстрацией режима» [3, с. 10], через нее транслировались официальные идеи и идеологические установки, но одновременно в ней отражалась и повседневная жизнь советских детей. Эмпирическую базу данного исследования составили материалы газеты за 1934–1939 гг. (всего 1046 выпусков). Выбор хронологических рамок опирается на данные о распространении дискурса «культурности» во взрослой аудитории (согласно В. В. Волкову, активное обсуждение этой темы начинается в 1934 г. и стихает к 1939 г.) и продиктован стремлением сопоставить развитие представлений о «культурности» среди детей и взрослых.

Формирование нового человека было главной идеей культурного проекта тех лет. Вместе с тем, как справедливо замечает В. В. Волков, «“культурность” никогда не была четко сформулированным понятием, ни один руководитель партии или правительства не давал установок, как стать культурным» [1, с. 209]. Эту мысль подтверждает и Ш. Плаггенборг: «Единого, принятого в государственном порядке и точно рассчитанного культурного плана не существовало ни в мыслях, ни на практике» [3, с. 322]. Давались лишь самые общие принципиальные установки.

«Пионерская правда» на своих страницах расширяла и конкретизировала круг вопросов, касающихся поведения пионера в различных ситуациях. Однако в центре внимания были лишь две составляющие культурности (воспитанности): культура общения и культура внешности. Третья – культура удовлетворения потребностей (в том числе вопросы столового этикета) – фактически не бралась во внимание.

В номерах газеты за 1934–1939 гг. тема культуры внешности появляется эпизодически в разных рубриках – в фельетонах на злобу дня, письмах читателей и развернутых статьях деткоров. В некоторых из них обсуждаются конкретные случаи, другие посвящены общим рассуждениям о внешнем виде пионера. Но все их объединяют два прин-

ципа, лежащие в основе этой модели культурности и связанные между собой, – гигиеничность и идеологичность. Рассмотрим их подробнее.

Элементы внешности человека всегда были признаками его статуса. Одежда, прическа, аксессуары носили знаково-символический характер и зачастую не только обозначали место индивида в социальной иерархии, но и выражали его политическую или нравственную позицию. На социетальном уровне одежда служит способом опознавания «чужих» и «своих». Именно эта оппозиция и направляла развитие представлений о внешнем виде советского человека. «Правильная» одежда – та, которая не позволяет спутать человека с иностранным шпионом или «чуждым социальным элементом». Кроме того, модель «культурности» в части требований к внешности представляет вариант новой «советской калокагии», предполагающей соединение телесной красоты и нравственного совершенства советского человека.

Важной характеристикой образцового советского человека выступала чистоплотность, напрямую связанная с гигиеничностью. Гигиеничность была формой проявления прагматических, утилитарных соображений и обуславливалась конкретными бытовыми обстоятельствами. Большинство семей проживали в общежитиях, бараках, коммуналках, домах-коммунах, предполагавших ограниченные возможности и даже аскетизм в удовлетворении первичных потребностей: «скученность, отсутствие воды, испорченная канализация...» [4, с. 95] сопровождали «совместное использование <...> обязательных гигиенических атрибутов нормальной жизни» [4, с. 79].

Неустроенность быта нередко провоцировала пренебрежение нормами элементарной личной гигиены. Поэтому одним из направлений работы пионерского отряда была организация санитарно-просветительной работы. В каждом отряде из числа пионеров выбирали санитаров, которые каждое утро проверяли у своих товарищей чистоту ушей, волос, рук, опрятность одежды. Личная гигиена становилась предметом коллективной заботы и социального контроля.

Красота также трактовалась не столько как эстетическая категория, сколько как трудовая, т. е. как результат осознанных усилий и дисциплины. Соответственно, и внешний вид советского человека должен был выражать не его «вкус» – сугубо буржуазное свойство, а систематическую и неустанную работу над собой. Как отмечает О. Вайнштейн, «основными требованиями советского одежного этикета были “скромность”, “простота” и “чувство меры”» [5, с. 104]. Эту тенденцию можно обозначить как «функционализацию телесного опыта» [6], которая в рассматриваемый период охватывает различные проявления телесности – внешний вид, гастрономическую культуру, практики ухода за телом и пр. Та же функциональность проявляется и в детской культуре, о чем свидетельствуют публикации «Пионерской правды».

Вопросы внешности поднимались в рубрике «Нам пишут», в которой публиковались письма детей по тем или иным вопросам. Среди этих вопросов встречаются и такие: «Можно ли школьнику отпускать волосы?», «Почему в школе нет зеркала?»,

«На всякое ли платье можно надевать пионерский галстук?», «Можно ли ученицам 8 класса носить туфли на высоком каблуке?», «Зачем мы моем руки?» и др. Ответы, которые дает редакция, фактически базируются не на критериях красоты или эстетической привлекательности, а на утилитарных идеях гигиеничности, опрятности, аккуратности как условиях здоровья и успешного труда. Так, ответ на вопрос о туфлях на высоком каблуке звучит следующим образом: «Каблуки уродуют детскую ступню, тело теряет устойчивость, становится менее ловким <...>. Изуродованные такой обувью ноги помешают в будущем стать полноценным работником у станка, у машины, стать хорошим спортсменом, конькобежцем, парашютистом, стойким борцом...» [7, с. 3].

Еще одной популярной рубрикой, поднимающей тему внешнего вида, были фельетоны. Сам жанр фельетона предполагает критическое, нередко комическое или сатирическое освещение вопроса. Сюжеты этих коротких сатирических заметок о случаях из жизни пионеров (школьников) несколько различались, но мораль сводилась в итоге к одному – пропаганде аккуратности, опрятности, следования нормам гигиены, точности и ответственного отношения к своим обязанностям.

Типичным примером служит фельетон «Мелочи», опубликованный в 1938 г. [8, с. 3]. В нем рассказывается о пионере Васе, который собирается на Первомайскую демонстрацию, но из-за собственной неаккуратности не может быстро найти пионерский значок и в итоге опаздывает. Этот незатейливый сюжет сопровождается деталями, создающими образ гиперболизированно неряшливого школьника: он не стрижет ногти, не уделяет должного внимания умыванию, ходит в гимнастерке с пятном, которое должен прикрывать пионерский галстук, да и галстук этот порван. Упреком Васе становится найденный в последний момент пионерский значок «Будь готов», надпись на котором обретает в этом контексте дополнительный смысл – более обыденный, но подчеркивающий значимость «мелочей» вроде чистой одежды для достижения высоких целей.

Еще более примечателен фельетон «Гофре-плиссе» (1938). Его героиня являет собой полную противоположность неряхе Васе. Она носит вызывающее всеобщее восхищение голубое платье в «складочках, завитушках, бантиках», от нее пахнет духами, а ее туфли всегда начищены. Но на вечере во время танца с ее ноги спадает туфелька, и все присутствующие видят «рванный чулок, из которого вылезали пальцы с длинными, черными от грязи ногтями» [9, с. 1].

Кроме того, эта история содержит и очевидный назидательный подтекст, призванный предостеречь читателя: под чересчур красивым, нарядным платьем может скрываться «грязное» (во всех смыслах) тело. Первоначальное восхищение красотой оборачивается ее осуждением. Одновременно с обязательной пропагандой чистоты проводится граница между аккуратностью как нормой и излишним вниманием к внешности как своеобразной девиацией, указывающей на нравственное несовершенство (уже в начале фельетона отмечается, что обладательница голубого платья «со всеми, даже с учите-

лями <...> разговаривала снисходительно, и всегда было такое ощущение, словно она смотрит на тебя откуда-то сверху» [9, с. 1]).

Несовместимость культурного поведения со следованием каким-либо требованиям, кроме гигиенических и идеологических, проявляется и в ответе на вопрос читательниц о правилах ношения пионерского галстука. Приведем сам вопрос с минимальными сокращениями: «на всякое ли платье можно надевать пионерский галстук? <...> Одни говорят, что галстук можно надевать только на пионерский костюм; другие, что на всякое платье, у которого есть воротник, а на голую шею нельзя; третьи говорят, что на всякое платье можно, только на красное платье или кофточку надевать не надо, потому что галстук и платье одного цвета». Этот вопрос фиксирует появление у аудитории «Пионерской правды» интереса к эстетике внешнего вида. Если определять ситуацию в современных терминах, можно сказать, что авторы вопроса стремятся понять требования пионерского дресс-кода, причем формулируют два известных им критерия – ситуативный и собственно эстетический. Однако ответ редакции переводит разговор в совершенно иную плоскость: «Пионеры носят свой красный галстук не потому, что это красиво. Пионерский галстук – знак отличия пионеров. <...> Так не все ли равно <...>, под каким воротником повязан галстук? Не все ли равно, какого цвета платье: красное, белое или в цветочках? Пионер носит свой галстук всюду и везде, независимо от того, какого фасона и цвета платье на нем надето» [10, с. 1]. Примечательно, что вопрос о пионерском галстуке неоднократно поднимался в «Пионерской правде» в предшествующие годы. В газетных материалах разъяснялся символический смысл этого атрибута внешнего вида пионера, и категорически отвергалась идея, что это «просто галстук, украшение, часть костюма» [11, с. 2]. Новое обращение к этой теме фиксирует сдвиг в отношении к внешности и одежде: не ставя под сомнение значение пионерского галстука, юные читательницы, задающие вопрос, все же пытаются определить для себя единые нормы одежного этикета и вписать в них галстук на правах аксессуара. Однако официальная позиция остается прежней: соображения эстетики не должны приниматься во внимание, когда речь идет о внешнем виде пионера, т. к. ношение пионерского галстука определяется исключительно идеологическими причинами и не подчиняется иным правилам.

Идеологический подтекст неряшливости обосновывается в статье с говорящим названием «Потомок бурсы». Уже в развернутом вступлении обозначается оппозиция старого и нового строя как грязного и чистого: «Бурса и ее питомцы были возможны только в старой, немытой России. Разве можно сравнивать теперь нашу советскую школу с бурсой? Нет!» [12, с. 1]. Однако тут же выясняется, что внешний вид некоторых советских школьников роднит их с бурсаками. Примером такого школьника служит пятнадцатилетний Митя Сапрыкин. Его одежда грязна, измята, порвана, сам он непричесан. Неопрятность внешнего вида лишь часть недостатков героя статьи. Он также клеймится как лентяй и безответственный человек. Иными словами, неаккуратность не только – в соответствии с идеей «советской калокагии» – свидетельствует

о нравственном несовершенстве школьника, но и позволяет символически исключить его из советского общества.

Таким образом, представленные примеры позволяют предположить, что для школьного возраста необходимым и достаточным уровнем культурности считалось освоение базовых гигиенических норм, т. е. первого уровня культуры в градации Ш. Фицпатрик.

Личная чистота и опрятность тесно связывались с идеей порядка на социальном уровне и являлись «показателем самодисциплины и эффективной организации трудовой деятельности» [1, с. 210]. Поэтому массовое обучение населения страны нормам телесной чистоты, бытовой и личной гигиены в 30-е гг. было призвано дисциплинировать как взрослое, так и детское население, уменьшить количество негативных социальных девиаций.

Одновременно процессы гигиенического очищения коррелировались с установкой общества на идеологическое обновление, отбрасывание в новом обществе всего старого, ненужного, буржуазно-мещанского. Идеологема очищения была доминирующей в новой общественной морали. Поэтому чистота, опрятность, гигиеничность в среде пионеров – важная составная часть не только представлений о культурности, но и политического и идеологического воспитания.

Таким образом, рассмотренная в аспекте культуры внешности детская модель культурности, представленная на страницах газеты «Пионерская правда», с одной стороны, соответствовала тем задачам, которые стояли перед обществом, а с другой – несколько отличалась от той модели, которая сложилась во взрослой среде. Эти отличия проявились в следующем. В плане культуры внешности от детей требовалось освоение лишь первого уровня культурности (по Ш. Фицпатрик) – элементарной гигиены. Более того, интерес пионерской аудитории к более высоким уровням (в частности, к моде) не одобрялся. Кроме того, развитие взрослой модели культурности шло от реабилитации отдельных черт буржуазности и мещанства (уютность интерьера, красота в одежде, приличные манеры за столом и т. п.) в 1934–1936 гг. к нарастанию подозрительности и отрицания этих черт в 1938–1939 гг. Анализ публикаций «Пионерской правды» показывает, что в школьной среде пионеров отношение к культурности в этот период было относительно устойчивым. Возможно, из-за того, что эта культурность не выходила на более высокие уровни и продолжала оставаться в рамках интерференции гигиенических и идеологических требований, она и сохраняла эту стабильность. Но в любом случае она обнаруживает преемственность с взрослой моделью культурности, базируясь на тех же нормах, ценностях и идеологемах.

Литература

1. Волков В. В. Концепция культурности, 1935–1938 годы: советская цивилизация и повседневность сталинского времени // Социолог. журнал. 1996. № 1-2. С. 194–213.
2. Фицпатрик Ш. Повседневный сталинизм. Социальная история Советской России в 30-е годы: город. 2-е изд. М. : Рос. полит. энциклопедия (РОССПЭН) 2008. 336 с.

3. *Плаггенборг Ш.* Революция и культура: Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб. : Нева, 2000. 414 с.
4. *Лебина Н.* Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. 2-е изд. М. : Нов. лит. обозрение, 2016. 488 с.
5. *Вайнштейн О. Б.* «Мое любимое платье»: портниха как культурный герой в Советской России // Теория моды. 2007. № 3. С. 101–126.
6. *Кириленко С. А.* Культурная унификация в сфере питания как отражение функционализации телесного опыта // *Studia culturae*. Вып. 3. № 3. СПб. : СПб. филос. общество, 2002. С. 111–125.
7. Пионерская правда. 1939. 18 января.
8. Пионерская правда. 1938. 4 мая.
9. Пионерская правда. 1938. 30 марта.
10. Пионерская правда. 1938. 4 ноября.
11. Пионерская правда. 1936. 10 марта.
12. Пионерская правда. 1936. 16 февраля.

УДК 070.15:77+394.26+316.45

М. А. Клинова

«КУЛЬТУРНЫЙ» ОТДЫХ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА: ПО МАТЕРИАЛАМ ФОТОГРАФИЙ В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ СМИ ПОСЛЕВОЕННОГО ПЕРИОДА

Аннотация. Статья посвящена изучению форм визуальной презентации отдыхающих советских трудящихся на страницах советских печатных СМИ второй половины 1940-х – первой половины 1950-х гг. Обозначены типичные сюжеты отдыха: в обеденный перерыв, после работы, в отпуске. Выявлено, что набор досуговых практик оставался неизменным на протяжении периода, хотя количество сюжетов, посвященных отдыху трудящихся, количественно возросло в первой половине 1950-х гг. Важной особенностью проведения досуга являлся коллективизм.

Ключевые слова: советская пресса, 1940–1950-е гг., фотографии, отдых.

Klinova M. A.

THE «CULTURAL» RECREATION OF THE SOVIET MAN IN THE PHOTOS IN THE SOVIET PRESS OF THE POSTWAR PERIOD

Abstract. The paper examines forms of visual presentation of the resting Soviet workers represented on the pages of Soviet print media of the second half of the 1940s – the first half of the 1950s. The typical themes and situations are marked. They are: at lunchtime, after work, on vacation. It is revealed that a set of leisure practices remained unchanged over the period, although the number of themes devoted to workers' recreation was increased in the first half of the 1950s. The important feature of the recreation was collectivism.

Keywords: Soviet press, 1940s-1950s, photos, recreation.

Проблематика визуальной презентации советской повседневности входит в число актуальных тем современных гуманитарных разработок. Важным аспектом в изучении данной проблемы является конструирование визуальных сюжетов повседневности в медиапространстве. Но при работе с данными материалами важно учитывать, что СМИ были одним из важнейших инструментов советской пропаганды, а потому в содержании образов и сюжетов, публикуемых на страницах прессы, были актуализированы элементы «правильного» для советского человека образа жизни.

В данной работе мы обратимся к анализу визуальной презентации на страницах советских послевоенных СМИ сюжетов отдыха советских людей. Источниковую основу исследования составили материалы центральных изданий: газета «Труд», журналы «Огонек», «Смена»; областной газеты – «Уральский рабочий»; городских газет – «Тагильский рабочий» (г. Нижний Тагил), «Под знаменем Ленина» (г. Первоуральск); заводских газет – «Магнитогорский металл» (Магнитогорский металлургический комбинат), «Кировец» (Воронежский завод синтетического каучука им. Кирова).

Отдых являлся неотъемлемым сегментом жизни советского человека. Широко популяризируемой в советском дискурсе еще с середины 1930-х гг. становится идеологема «культурность», проецируемая на различные аспекты повседневной жизни (гигиену, поведение в обществе, досуг) [1, с. 95].

Практики «культурного» советского отдыха, естественно, исключали такие девиантные «пережитки», как пьянство и другие «некультурные» злоупотребления. На страницах СМИ презентовались общественно одобряемые формы отдыха советского человека.

Достаточно редким визуальный сюжетом, фиксируемым на страницах послевоенной прессы, был отдых трудящихся в рабочий перерыв. Данный отдых представлял собой организованный досуг в красном уголке, за чтением газет, журналов [2, с. 3]. Чтение как регулярная досуговая практика широко популяризировалось в советском информационном пространстве [3, с. 76–79], маркируя не только «культурность» советского человека, но и его грамотность.

Визуальные сюжеты более коротких периодов отдыха в процессе рабочего дня не встречались на страницах советской прессы 1940-х гг., будучи полностью вытесненными «трудовыми» сюжетами. В печатных СМИ первой половины 1950-х гг. появляются фотографии улыбающихся работников на перекурах, но, как правило, данные сюжеты были достаточно редки и представлены преимущественно на страницах центральных журналов [4, с. 8].

Более распространенным на страницах послевоенных печатных СМИ фото сюжетом являлся отдых трудящихся после рабочего дня. Практики отдыха могли иметь разные формы.

В первую группу можно выделить фотосюжеты, объединяющие различные формы *домашнего отдыха*.

Характерной чертой отдыха после работы, фиксируемой в фотосюжетах печатных СМИ, был коллективизм: отдыхающие, как правило жители общежитий, проводили свой досуг в красных уголках либо в комнатах, совместно «культурно» проводя время [5, с. 2; 6, с. 2; 7, с. 3]. В большинстве своем понятие «отдых» раскрывалось через различные формы занятости: чтение, вышивка, игра в шахматы, на музыкальных инструментах и пр. Важно отметить, что активность вообще презентовалась в качестве атрибутивной черты советского гражданина. Усталость и желание отдыха-покоя или сна не обозначалось ни в текстах на страницах СМИ, ни в фотосюжетах. Даже отдыхающий советский человек был либо сосредоточен, либо подчеркнуто весел.

Изображения отдыхающих трудящихся, не занятых конкретной деятельностью, достаточно немногочисленны. На данных фотографиях запечатлены люди, общающиеся между собой, занятые просмотром телевизора или слушающие радио. В роли декораций на данных фотографиях чаще выступают интерьеры городских квартир, а не общежитий. Как правило, такие сюжеты представлены на страницах центральных изданий, реже – областных газет 1950-х гг. [8, с. 3; 9, с. 2].

Более широко на страницах советских СМИ популяризовались «культурные» формы отдыха советских трудящихся *вне дома*. В продолжение конструирования образа советского трудящегося как активно читающего человека, на страницах прессы регулярно встречаются фотосюжеты, запечатлевшие советских граждан в библиотеке [8, с. 3; 10,

с. 2]. Количественно преобладали фотографии трудящихся в различных кружках, клубах и художественной самодеятельности. Приоритетными для советского человека являлись такие виды деятельности, как живопись и вышивка [11, с. 2; 12, с. 3; 13, с. 4]. Широко представлены в фотосюжетах СМИ драматические кружки, танцевальные коллективы (исполняющие в основном народные танцы), кружки хорового пения [14, с. 2; 15, с. 2; 16, с. 2; 17, с. 3].

Согласно презентуемой в рамках советского дискурса модели правильной жизнедеятельностной стратегии человека, участие в различных кружках и коллективах самодеятельности способствовало раскрытию творческих способностей и талантов трудящихся, что лучшим образом отражалось на повышении производительности труда граждан. С другой стороны, выступление творческих коллективов было призвано повышать производительность труда зрителей. Так, например, в одной из статей на страницах газеты «Восточно-Сибирская правда» (1950) для повышения производительности труда работников ночных смен предлагалось «организовать специальные выступления коллективов заводской художественной самодеятельности. Короткие концерты, постановки одноактовых пьес – все это внесет оживление в массовую работу на заводе, проводимую ночью, и, конечно, будет способствовать общему подъему производственной <...> жизни заводского коллектива» [18, с. 1]. Вследствие такого понимания взаимосвязи досуга и трудовой деятельности, вовлечение трудящихся в различные коллективы самодеятельности являлось важной обязанностью партийных и комсомольских организаций, профсоюзных работников. Выступление коллективов самодеятельности также было востребовано на различных мероприятиях: выборах в Верховный Совет СССР, РСФСР, местные Советы, празднования 1 Мая, годовщин Октябрьской революции и пр. [19, с. 3]. С другой стороны, популярность среди трудящихся практик проведения досуга вне дома во многом объяснялась теми условиями жизни, в которых существовала большая часть горожан послевоенного СССР. Значительное количество трудящихся проживало в общежитиях, условия жизни в которых оставляли желать лучшего. Скученность проживающих на нескольких квадратных метрах работников, антисанитария и неустроенность общежитий мало способствовали практикам проведения там досуга, повышая востребованность клубов и кружков самодеятельности.

Интересно отметить, что практика прогулок трудящихся после работы не получила широкого отражения на страницах послевоенных отечественных СМИ. Фотосюжеты, иллюстрирующие прогулки, единичны. Как правило, это прогулки родителей с маленькими детьми [7, с. 3].

В качестве еще одной группы сюжетов, визуализирующих практики досуговой деятельности граждан, можно отметить фотографии отдыха **в санаториях и на курортах**. Многочисленные фотографии на страницах газет демонстрировали курортный досуг советских граждан, пребывающих в покое и радости в столовых и комнатах отдыха санаториев или на фоне шикарных архитектурных ансамблей и пальм южных курортов

[20, с. 1; 21, с. 4; 22, с. 1]. Важно отметить, что и курортный отдых не предполагал нахождение советского человека в одиночестве, его всегда окружали соотечественники – трудящиеся со всех уголков советской страны.

Подводя итоги, следует отметить, что в целом форма визуальной презентации отдыха советского человека на страницах отечественных СМИ не претерпела существенных изменений на протяжении послевоенного периода. Фиксированным оставался и набор досуговых практик, важной особенностью проведения которых являлся коллективизм. В то же время можно отметить некоторую динамику, фиксируемую в рамках периода: в 1950-е гг. количество фотосюжетов, посвященных отдыху горожан, значительно возрастает по сравнению со второй половиной 1940-х гг. Данная тенденция иллюстрирует процесс послевоенного восстановления страны и повышения уровня жизни городского населения.

Литература

1. Клинова М. А. Концепция «культурности» в социальной политике второй половины 1930-х годов // Человек. 2017. № 4. С. 94–105.
2. Тагильский рабочий. 1950. 26 марта.
3. Сальникова Е. В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х гг. Визуальные образы, герои, сюжеты. Изд. 2-е. М. : Изд-во ЛКИ, 2010. 472 с.
4. Смена. 1955. № 5.
5. Магнитогорский металл. 1946. 15 июня.
5. Под знаменем Ленина. 1951. 13 февраля.
6. Магнитогорский металл. 1946. 7 мая.
7. Уральский рабочий. 1951. 1 мая.
8. Уральский рабочий. 1953. 15 января.
9. Труд. 1953. 1 мая.
10. Кировец. 1954. 1 мая.
11. Магнитогорский металл. 1946. 11 апреля.
12. Труд. 1953. 1 января.
13. Тагильский рабочий. 1950. 19 апреля.
14. Уральский рабочий. 1953. 1 января.
16. Кировец. 1954. 3 июня.
17. Смена. 1956. № 5.
18. Политическая работа в ночных сменах // Восточно-Сибирская правда. 1950. 15 февраля.
19. Агитировать ярко, правдиво, доходчиво // Восточно-Сибирская правда. 1946. 17 декабря.
20. Под знаменем Ленина. 1951. 29 мая.
21. Уральский рабочий. 1953. 1 марта.
22. Тагильский рабочий. 1953. 30 мая.

УДК 7.01:17.23,34+75.021.32(470)+75.21.32(510)

Лю Ян

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О СЧАСТЬЕ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ И РОССИИ XIX ВЕКА

Аннотация. На примере живописи китайской «Школы Хайшан» и российского «Товарищества передвижных художественных выставок» как художественных текстов культуры в статье сравнивается специфика представления о счастье в Китае и России XIX века.

Ключевые слова: культура XIX века, художественные тексты культуры, представление о счастье, передвижники, «Школа Хайшан».

Liu Yang

REPRESENTATION OF HAPPINESS IN THE CHINESE AND RUSSIAN ARTISTIC TEXTS OF CULTURE OF THE 19th CENTURY

Abstract. On the examples of painting the Chinese Haishan School and the Russian Peredvizhniki as artistic texts of culture, the article compares the specifics of the representation of happiness in China and Russia in the 19th century.

Keywords: 19th century culture, artistic texts of culture, representation of happiness, Peredvizhniki, Haishan School.

Художественный текст представляет собой хранилище историко-культурного опыта и является «проводником культуры» [1, с. 98]. М. М. Бахтин пишет, что в культурологическом аспекте текст является основой гуманитарно-филологического мышления, непосредственным проявлением мыслей и переживаний [2].

По мнению Г. И. Фазылзяновой, в своей сущности «художественное произведение есть текст культуры». Художественный текст «как концентрированное выражение текста культуры» [3, с. 417] является организованным единством взаимосвязанных элементов, компактной и воспроизводимой последовательностью знаков или образов, которые разворачиваются во времени, выражают некоторое содержание и обладают доступным для понимания смыслом. Художественный текст выступает формой отражения и средством формирования человеческой экзистенции. Он всегда присутствует в определенном культурном контексте, который его формирует и дополняет. В художественном тексте культуры выражается видение автора, его идеи и мысли, а через призму художественного текста можно осмыслить культурный контекст, понять особенности исторического периода, в котором жил автор.

Таким образом, художественные тексты культуры содержат проблематику важнейших аспектов бытия человека и общества. Творчество китайской «Школы Хайшан» и российского «Товарищества передвижных художественных выставок» как совокупность художественных текстов культуры реагирует на все изменения в социальной и духовной жизни общества Китая и России XIX века, в том числе в ее интеллектуальной,

бытовой, эмоционально-чувственной, нравственной сферах, свидетельствуя об особенностях постановки и решения этических, религиозных, социальных, экзистенциальных проблем. Формат статьи не позволяет рассмотреть все аспекты экзистенциальных проблем, поэтому мы сосредоточимся на наиболее примечательном в плане сравнения Китая и России XIX века экзистенциале «счастье».

С древнейших времен у китайского народа имелся собственный взгляд на то, что такое счастье. «Почтенные писания» (альтернативное название древнего трактата «Шуцзин» (书经), входящего в конфуцианский канон «Пятикнижие» (五经)) содержат запись о «пяти счастьях»: долголетие, богатство, здоровье и спокойствие, добродетель, «умереть естественной смертью». В народе «здоровье и спокойствие» иногда заменяют на «служебное положение» (карьеру). Это изменение подчеркивает важность материального благополучия для достижения счастья в жизни. Человек, обретающий за свою жизнь все пять компонентов, считается обладателем «полного счастья».

Проблема счастья во все времена интересовала как философов, так и художников. Не было исключением и творчество «Школы Хайшан». Например, среди работ ее представителей часто встречаются произведения, посвященные долголетию, богатству, карьере, здоровью, добродетелям, выраженные через определенную символику, которая отражает понимание счастья в китайской культуре.

Китайский народ издревле выражал свои взгляды на мир в простейших художественных образах, которые имели символическое значение. Например, в картине У Чаншо «Четыре друга» (四友图) – слива, орхидея, бамбук и хризантема приобрели человеческие качества: цветы сливы – гордые и независимые, орхидея – высоконравственная, бамбук – упрямый и терпеливый, хризантема – символ чистоты и высокой морали [4, с. 233–234]. Вместе эти образы создают символический портрет нравственного человека.

Во многих работах «Школы Хайшан» выражен смысл долголетия. Такова, например, картина «Персики бессмертия богини Сиванму» Чжоу Сиан («桃实图» 周闲). Персик в китайской культуре является символом долголетия, «бог долголетия всегда появляется с персиком, который он взял из персикового сада Богини Сиванму» [5, с. 32].

В китайской живописи, в том числе в «Школе Хайшан», часто встречаются изображения пионов. Например, картины «Пион» (牡丹) Чжао Чжицянь или «Пион и две курицы» (牡丹双鸡) Жэнь Бонянь. Пион в этих произведениях символизирует богатство, успешный карьерный рост и благополучие. Пион как «символ богатства и благополучия» [6, с. 24] занимает очень важное место в китайской культуре; не случайно его именуют «королем цветов», а образ пиона часто используют в пожеланиях успешного карьерного роста.

Картина «Сосна и журавли» (松鹤图) художника Сюй Гу тоже имеет символическое значение «укрепления здоровья и твердой силы». Журавлей также сравнивают с бессмертными, ведь они – птицы долголетия и символизируют здоровье и долголетие. В Китае говорят, что сосны и журавли продлевают жизнь. Сосна, которая изображает силу

и твердость, в эпоху слабости и социальных проблем в стране часто становится символом процветания.

Если в творчестве китайской «Школы Хайшан» в представлении о счастье главное значение имеют образы-символы, то в творчестве передвижников интерпретация экзистенциала «счастье» связана с реалистическими образами.

Например, картина В. Поленова «Московский дворик» говорит о маленьком и близком счастье, которое доступно каждому человеку [7, с. 300]. Автор изобразил типичный уголок старой Москвы. В летний день этот двор рядом с Арбатом наполнен солнцем. Солнечный свет согревает этот маленький двор, белые облака плывут по голубому небу. Двор постепенно оживает, хозяева работают, дети играют, а домашние животные неторопливо гуляют. Все заняты своими делами. От картины исходит радость и ощущение тихого праздника. Таким образом, картина В. Поленова свидетельствует о важнейшей составляющей российского экзистенциала «счастье» – спокойной обычной жизни как радости бытия.

Работа К. В. Лемоха «Родительская радость» тоже посвящена теме семейного счастья. На картине изображена супружеская пара, держащая на руках первенца. Из домашней обстановки и их одежды видно, что они бедны и живут очень тяжело, но это не мешает их семейному счастью. Равным образом, в картине «Возвращение из города» А. И. Корзухина счастье не связано с материальным положением. Все члены семьи на картине живут счастливо и дружно, несмотря на то, что совсем не богаты.

Известная картина В. А. Серова «Девочка с персиками» также стала символом счастья и довольства. Это образ девочки, которая живет в хорошей семье и ни в чем не нуждается. Не зная болезни, голода и других несчастий, она может играть с маленькими друзьями в солнечном саду и делиться счастьем, как персиками.

Картина «Лед прошел» является одной из редких радостных картин А. Е. Архипова, которая посвящена теме счастья и надежды. Весна, солнечный день на берегу реки. Там играют и дети, и взрослые. Все рады первым теплым дням, когда начнет сходить лед. За весной, которая только начала вступать в права, придет лето. Река, свободная ото льда, – символ чистоты, надежды и жизненной силы.

Таким образом, хотя социальные условия жизни в России и Китае XIX в. были сходны, у этих народов сложились разные представления о счастье. Анализируя творчество «Школы Хайшан», можно заметить, что в художественном осмыслении проблемы счастья явно прослеживается представление о счастье как долголетию, богатстве, здоровье, карьере и добродетели. В творчестве передвижников представление о счастье иное: обычная семейная спокойная жизнь, которая не имеет связи с богатством и карьерой. Счастье – жизнь без болезни, голода и других бед, внутренняя радость и надежда. Вероятно, православное вероучение позволило русскому народу сформировать трансцендентный образ счастья как духовный ориентир к истине, добру и красоте. Формирование же китайского представления о счастье тесно связано с конфуцианством. В конфу-

цианстве преобладает благородный дух, который также стремится к умеренной мирской материальной жизни в надежде на равновесие и гармонию в духовном и материальном аспектах.

Литература

1. Кулибина Н. В. Художественный текст в лингводидактическом осмыслении : дис. ... д-ра пед. наук. Москва, 2001. 328 с.
2. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М. : Искусство, 1986. С. 297–325.
3. Фазылзянова Г. И. Художественный текст как объект понимания // Вестн. ТГУ. 2008. Вып. 7(63). С. 417–422.
4. 刘海平 传统中国花鸟画中的民族特征 文艺研究 《芒种》总第463期 2014年
Лю Хайтин. Национальные особенности в традиционной китайской живописи цветов и птиц // Литературные и художественные исследования. 2014. № 463.
5. 刘建平 中国近代画派画集 《海上画派》 天津人民美术出版社 2001年
Лю Цзяньпин. Сборник периода новой истории «Школы Хайшан». Тяньцзинь, 2001.
6. 高雪 中国文化的符号与象征的研究 山东大学 2010年
Гао Сюэ. Изучение образов и символов китайской культуры : дис. ... д-ра наук. Шаньдунь : Шаньдунский университет, 2010.
7. Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок. М. : Искусство, 1989. 430 с.

УДК 316.722:008+78.03

Л. В. Романова

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ: ОПЫТ ТИПОЛОГИИ

Аннотация. В статье рассматриваются типы и виды диалога культур в музыкальном творчестве. В его двух сферах – субтекстовой и текстовой – определяются основные типы и виды диалога. В субтекстовой сфере – ментальный тип и его четыре вида, в текстовой сфере и ее двух субсферах (вербальной и нотной) – три типа, с видовыми дифференциациями. Помимо того, рассматриваются эксплицитная и имплицитная формы проявления диалога.

Ключевые слова: диалог культур, музыкальное творчество, тип и вид диалога в музыке.

Romanova L. V.

DIALOGUE OF CULTURES IN MUSICAL CREATIVITY: TYPOLOGY EXPERIENCE

Abstract. The paper discusses the types and kinds of dialogue cultures in musical creativity. In its two areas – subtext and textual – the main types and kinds of dialogue are defined. In the subtextual sphere, the mental type and its four kinds are distinguished, in the textual sphere and its two subsphere (verbal and musical) – three types, with specific differentiations. In addition, explicit and implicit forms of dialogue are considered.

Keywords: dialogue of cultures, musical creativity, the type and kind of dialogue in music.

Расширение культурных взаимодействий за последнее столетие имеет столь прогрессивный характер, что проблема культурного диалога/полилога не может не актуализироваться и не привлекать внимание в самых разных аспектах. Ключевое понятие культурного диалога давно вошло в концептосферу гуманитаристики, стимулированное исследованиями культурологов М. М. Бахтина и Ю. М. Лотмана, философов-диалогистов М. Бубера, М. Хайдеггера, А. Ф. Лосева, В. С. Библера. Феномен диалогичности культуры исследуется в разнообразных гуманитарных сферах, в том числе в музыковедении, о чем свидетельствуют не только отдельные публикации, но и систематические конференции в разных музыкально-академических учреждениях.

Задача данной статьи – представить типологическую систему проявлений диалога культур в музыкальном творчестве. Мы концентрируемся на отношении «композитор – произведение», то есть «субъект – продукт» и выделяем в музыкальном творчестве три сферы: *метатекстовую, текстовую и субтекстовую*. Каждая имеет диалогическое наполнение, но остановимся на двух последних, ибо метатекстовая сфера, по аналогии с литературоведением, составляет специфический пласт вспомогательных авторских и внеавторских материалов (хотя может быть трактована и иначе).

В *субтекстовой сфере*, на наш взгляд, находится главный творческий механизм – *сознание художника* (вместе с интуитивными способностями и пр., не вдаваясь в креативную психологию), носитель *порождающего типа диалога – ментального*. Он

первичен как атрибут любого сознания и в наибольшей степени – сознания художника-творца, имеет *имплицитную и эксплицитную формы проявления*, так как не каждый композитор формулирует свои искания вербально (зачастую они выводятся из художественных текстов). Однако есть немало композиторов, чьи мысли и намерения зафиксированы в статьях, мемуарах, эпистолярной литературе. Мы усматриваем здесь несколько *уровней-видов* диалога: *мировоззренческий, музыкально-эстетический, стилевой и стилистический*.

Мировоззренческий диалог артикулируют композиторы, специально работавшие над этой базой своего творчества, причем его актуальность характерна для периодов социокультурных переломов и кризисов (Новая русская школа 1860-х, А. Н. Скрябин в начале XX в., О. Мессиян и композиторы Второго авангарда и пр.). В целом же композиторы в большей степени размышляли над музыкальной эстетикой, стилем и стилистикой, в пространстве которых диалог для них был актуален всегда. Эксплицитная форма *эстетического диалога* – публичные музыкально-эстетические диспуты, критические статьи и рецензии, письма. Суть – в эстетической полемике разных национальных композиторских школ и исторических традиций, включая эстетические теории, эстетику видов музыки, ее социокультурной миссии, музыкальных жанров и пр. Сошлемся на середину XVIII века во Франции (Ж. Ж. Руссо, К. В. Глюк), на «великое эстетическое беспокойство» второй половины XIX в. в лице Р. Вагнера и т. д.

Стилевой диалог в творческом сознании композитора представляет высказанная ориентация на определенный *стиль* – *исторический* (условный), *национальный, персональный, опусный*. Встречаются настоящие историко-культурологические воссоздания культурных феноменов в исторической перспективе, к примеру – симфонические «Римские празднества» О. Респиги, где каждая часть «реконструирует» образ традиционных торжеств, от Древнего Рима до современности. Образы *национальных стилей* – популярнейшая традиция в разных музыкальных культурах (так возникает «русский» или «французский» Восток), на глубоком диалоге с национальными корнями основан неофольклоризм – одно из ведущих направлений музыки XX в., давшее выдающиеся художественные плоды в творчестве Б. Бартока, И. Стравинского, К. Орфа, Г. Свиридова, С. Слонимского и др.

Персональный стилевой диалог подразумевает осознанную и артикулированную автором ориентацию на стиль какого-либо композитора. Часто это связано с жанром «приношения», «оммажа» (о чем ниже), пока приведем два простых примера: музыкальные портреты «Шопен» и «Паганини» из цикла «Карнавал» Р. Шумана. *Опусный стилевой диалог* возникает, когда автор указывает на определенное произведение как прообраз или ориентир для своего сочинения. Так, Р. Штраус называл «Свадьбу Фигаро» Моцарта в качестве ориентира для своего «Кавалера розы», а И. Стравинский – моцартовскую «Так поступают все» для своей последней оперы «Похождения повесы». Частный случай стилевого диалога – концептуальный диалог. Чайковский, создавая Четвертую

симфонию, имел в виду концепцию Пятой симфонии Бетховена (письмо Танееву), хотя его концепция закономерно получилась иной. *Стилистический диалог* – наиболее константный в силу своего «ремесленного» уровня, повседневно насущного для композитора. Он начинается еще в учебных классах, где педагог ориентирует своих студентов на образцы творческих приемов разных композиторов.

Переходя к *текстовой сфере диалога* (произведение), выделим *вербальную* и *нотно-текстовую* субсферы. (За скобками оставляем акустическую форму текста, вносящую еще один вид диалога – исполнительский.) Первая субсфера включает *номинативный* и *имманентный* тексты. *Номинативный текст* (вербальные заглавия) часто прямо указывает на наличие культурного диалога: интертекстуальное пространство культуры снабжает композитора тезаурусом и создает эксплицированные в номинациях произведений *общекультурный, художественный, жанровый* типы диалога. Первые два присущи программной музыке, связанной с другими видами искусства (опера, балет, вокально-хоровые жанры) или извещающей о содержательных намерениях автора через название/номинацию, эпиграф, предисловие/программу.

К *общекультурному типу* можно отнести образы-символы и сюжеты, почерпнутые из Библии и других религиозных текстов, образы исторических героев и исторические сюжеты, культурные образы наций и городов. *Художественный тип* в номинативном тексте составляют образы-символы и сюжеты, заимствованные из разных сфер искусства, прежде всего из литературы как их главного резервуара, а также имена деятелей искусства. Последнее сказывается в традиции оммажей, томбо, приношений, прямых стилизаций или произведений «в духе», пьес «на имя», вариаций на тему конкретного композитора, транскрипций. Немало опусов посвящено художникам, творившим в разных видах искусства: от «Фресок Пьеро делла Франческа» Мартину до «Нет дорог... нужно идти... Андрею Тарковскому» Ноно.

Ориентирующий слушателя номинативный текст может содержать важнейший и реализующийся в музыкальном тексте тип диалога – *жанровый*. Жанровые номинации произведения часто адресуют к той или иной эпохе, национальной традиции, субкультуре. Как трансэпохальный феномен и культурная форма, жанр несет константные черты музыкальной модели и вызывает композитора на диалог с нею, то есть на личную интерпретацию. Особенно «диалогичны» жанры канонического происхождения: месса, реквием, литургия, Stabat mater, Te Deum, Херувимская и пр. Вербальный слой здесь нер изменен, поэтому авторский диалог перемещается в музыкальный текст, но главное – он неизбежен, хотя наиболее ярок в культурах персоналистического типа.

Вид межнационального жанрового диалога чрезвычайно распространен, ибо усвоение ионациональных культурных традиций суть естественный процесс культурного развития. Так рождалась русская музыка Нового времени, не располагавшая своими традициями *светских* театральных, вокально-хоровых и инструментальных жанров. Отдельный прием – введение ионациональных жанров в произведение для характери-

ки соответствующего персонажа или среды; хрестоматийный пример: Глинка, «Жизнь за царя», польский акт: полонез, краковяк, мазурка.

Другой вид *жанрового* диалога – *культурно-исторический*, при котором жанровая номинация отсылает к иной эпохе и субкультуре, с присущей ей мирообразностью. Он может быть ситуативно-сюжетным, вызванным конкретным замыслом, но может – и системно-концептуальным, как в *неоклассицизме* – направлении, прокламирующем диалог исторических культур, современной и доромантических (классицизм, рококо, барокко, Ренессанс, средневековье, античность). При этом жанровые номинации могут быть и внутри произведения, в названии частей. Так, в Сонате П. Хиндемита для виолончели соло (1948) 1 часть обозначена *Pastorale*, а финал – *Passacaglia*, то есть как характерные барочные жанры. Номинативный текст нередко заявляет вид *полихудожественного жанрового диалога*, основанного на внедрении в музыку жанров других видов искусства: «Новеллеты» Шумана, Фибиха, Балакирева, Глазунова, «Эстампы» Дебюсси, «Сказки» Метнера и пр.

Имманентный вербальный текст в музыкально-театральных и вокально-хоровых и оперных произведениях всегда (за исключением композиторского словесного текста) является основой диалога. *Эксплицитная форма* распространена при создании музыкального произведения на текст, чей автор часто обозначается наряду с композитором: «Песни из “Вильгельма Мейстера” Гете» Шуберта, «Песни на слова Роберта Бёрнса» Свиридова. Более сложный случай представляют оперные либретто – особый жанр, изучаемый либреттологией. Здесь возникает двойной диалог (полилог): либреттиста с первоисточником и композитора с либретто; нередко – и тройной, когда композитор параллельно работает и с либреттистом, и с первоисточником. Диалоги и полилоги *имплицитного вида* могут питать сам текст либретто. В. И. Бельский, удостоенный Пушкинской премии за либретто «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии», утверждал: «во всем произведении не найдется ни одной мелочи, которая так или иначе не была навеяна чертою какого либо сказания, стиха, заговора или иного плода русского народного творчества» [1, с. 3]. Об уникальном полилоге в собственном либретто оперы «Улисс» сообщил Л. Даллапиккола [2].

Нотно-текстовая субсфера диалога, несомненно, главная, ибо на ней сосредоточиваются все творческие усилия композитора, в ней реализуются все вышеназванные типы и виды диалога, в эксплицитной или имплицитной форме проявления. Остановимся на новых видах диалога.

Эксплицитный нотно-текстовый диалог имеет два вида: в *инокомпозиторском материале* как работа композитора с *чужим текстом*: редакции, оркестровки, досочинения, – и в *аутокомпозиторском материале* через приемы пародии, парафразы, цитации и коллажа, известные издавна, с XV в. Приемы цитации и коллажа стали особенно популярны в постмодернистской парадигме, аналогом которой в музыке является полистилистика в концепции интертекстуальности. Хотя исследователи не без оснований гово-

рят об опасности механического соединения цитат и, как следствие, утрате подлинной диалогичности, но у больших мастеров всегда присутствует концептуальность и смысловая подоснова подобных приемов.

Имплицитный нотно-текстовый диалог представляет собой *ассимиляцию* разнообразных влияний, сознательную или бессознательную, в рамках *аутокомпозиционного материала*. Один из ярчайших примеров – «Евгений Онегин» Чайковского, в котором А. Шольп [3] выявила интонационно-мотивные связи с десятком композиторов романтического направления. Широко применяется вид *интержанрового диалога* как взаимодействие разных жанровых сфер: влияние театра на инструментальную сферу (особенно ярко у композиторов, писавших оперы), театра на духовную музыку (Бах, Моцарт, Верди), песни на симфонию и наоборот (Шуберт, Малер), мессы на симфонию (Брукнер) и пр.

Все вышеназванные типы и виды диалогов, нередко пересекающиеся, в аутокомпозиционном материале поставлены на службу композиции, драматургии, концепции произведения. Исторически диалогичность усиливается к рубежу XX–XXI вв.; так, «тотальный» диалог с культурами разных «времен и народов» создал в оригинальных неомифологических концепциях К. Штокхаузен (гепталогия «Свет», 2003), что привело к «тотальному синтезу» зрелищных, вербальных и музыкальных традиций и новаций, имеющему высочайшую мироемкость содержания.

Таким образом, рассмотрение диалога культур в музыкальном творчестве позволило предложить его типологию, опирающуюся на композиторскую практику широкого исторического диапазона.

Литература

1. Бельский В. Замечания к тексту // Н. Римский-Корсаков. Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии. Либретто В. И. Бельского. Klavierauszug PR. V.20-netto. Leipzig : C.G. Röder G.m.b.H., 1926.
2. Улисс (опера). URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Улисс_\(опера\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Улисс_(опера)) (дата обращения: 15.04.2019).
3. Шольп А. Е. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского : очерки. Л. : Музыка, 1982. 168 с.

УДК 316.722:008+316.722:371+329.7(470.5:510)

А. Д. Кириллов, Янань Сунь

УРАЛ – КИТАЙ В XXI ВЕКЕ: РЕАЛИИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ОБРАЗОВАНИЯ (по материалам Свердловской области и провинции Хэйлунцзян)

Аннотация. В статье рассматриваются основные направления культурного взаимодействия Свердловской области и провинции Хэйлунцзян в образовании, выставочной деятельности, спорте в XXI веке.

Ключевые слова: Урал, Китай, культура, образование, выставки, спорт, ЭКСПО «Россия-Китай».

Kirillov A. D., Yanan Sun

URAL – CHINA IN THE XXI CENTURY: THE REALITY OF INTERACTION IN THE SPHERE OF CULTURE AND EDUCATION (BASED ON MATERIALS OF THE SVERDLOVSK REGION AND HEILONGJIANG PROVINCE)

Abstract. The article deals with the main directions of cultural interaction of Sverdlovsk region and Heilongjiang province in education, exhibition activities, sports in the XXI century.

Keywords: Ural, China, culture, education, exhibitions, sport, EXPO «Russia-China».

Актуальность темы исследования связана с тем, что в начале XXI века заметно активизировалось развитие российско-китайских отношений во всех сферах, включая и культурный обмен.

Так, в 2005 году внешнеторговый оборот между Китаем и Свердловской областью составил 480 миллионов долларов США, – это был рекордный показатель за предшествующие 15 лет. При этом был взят курс не просто на расширение товарооборота, но и на установление прямых кооперационных связей между предприятиями, участие в крупных инвестиционных проектах, создание многопрофильных совместных предприятий, развитие контактов в сферах культуры, науки, образования и здравоохранения. Данная тенденция всесторонне проанализирована в книге А. Д. Кириллова и Г. М. Каёты, посвященной истории многовекового взаимодействия Китая и Урала [1].

2006 год – Год России в Китае стал примечателен еще и тем, что стало осуществляться принятое в 2004 году решение об открытии консульств Российской Федерации в Гуанчжоу и Китайской Народной Республики в Екатеринбурге, что способствовало развитию культурных связей между странами. А открытие авиасообщения Урала с КНР решило многие проблемы деловых людей, туристов, студентов и иных пассажиров.

Образовательные контакты между Уралом и Китаем также активизируются. 26 сентября 2003 года Екатеринбург принимал делегацию представителей науки и образования города Гуанчжоу во главе с президентом университета Лин Веймингом. Гости передали

Уральскому государственному университету книги на китайском языке. По их мнению, екатеринбургские вузы отличает особый дух, в них воспитывают молодых людей, нацеленных на успех. Любопытной и неординарной назвали гости саму организацию учебного процесса [2].

Осенью 2007 года в городе Гуанчжоу представители УрГУ подписали меморандум о сотрудничестве с Гуандунским университетом иностранных языков и внешней торговли. Церемония подписания документов об открытии Института Конфуция на базе Уральского государственного университета имени Горького состоялась 28 октября 2008 года. Институт открылся в октябре 2008 года. Для него Китай прислал двух преподавателей и 3 000 учебных пособий.

К 2014 году Уральский федеральный университет, в котором объединились УрГУ и УГТУ-УПИ, заключил 21 соглашение с вузами КНР о сотрудничестве по обмену студентами, научными сотрудниками и преподавателями [3].

В марте 2013 года был основан Союз китайских студентов УрФУ. Его партнерами являются Генеральное консульство КНР в Екатеринбурге, Институт Конфуция УрФУ, кафедра востоковедения ИСПН [4].

В начале 2000-х годов заметно оживилось сотрудничество в художественной сфере. 22 сентября 2001 года в Пекине в Национальном музее китайской революции на площади Тяньаньмэнь открылась выставка из коллекции екатеринбургского Музея изобразительных искусств. Огромный зал пекинского музея был заполнен картинами классиков и современных мастеров русской живописи. Здесь были работы К. Брюллова, В. Тропинина, О. Кипренского, И. Айвазовского, А. Пластова, М. Брусиловского, В. Михайлова, П. Реутова. Всего посетителям представлялось 132 произведения. Говоря об успехе экспозиции, заведующая отделом русской культуры музея Ираида Загородских делилась такими впечатлениями: «Я наблюдала, как китайцы смотрят на представленные работы. По два-три часа могут провести в одном зале. Приходили в основном семьями. Одна из семей несколько раз обошла русский зал по периметру, у некоторых работ задерживалась снова и снова» [1, с. 224].

В январе-феврале 2002 года Музей изобразительных искусств Екатеринбурга показал выставку «Русское искусство – 300 лет» жителям города Гуанчжоу. Из фондов музея были представлены живопись и графика русских художников. Одновременно в Екатеринбурге областной краеведческий музей открыл выставку «Письмена Желтой реки, ниспосланные миру». На ней было представлено более 300 единиц хранения из Восточных коллекций музея [1, с. 225–226].

Осенью 2013 года в Екатеринбурге проходил первый фестиваль китайских кинофильмов «Неизвестный Китай». Фестиваль стал началом продолжительных партнерских отношений между Екатеринбургом и Харбином в сфере кинематографии.

Широкий спектр культурных мероприятий прошел в 2008 году в канун проведения в столице Урала встречи руководителей стран ШОС. К примеру, в Областном краевед-

ческом музее посетителей ждала выставка «Неизвестная Поднебесная», которая завораживала яркими пейзажами Поднебесной, фантастическими зарисовками восточной жизни. Музей истории Екатеринбурга открыл выставку «Китай в движении», которая демонстрировала архитектурные памятники и современные небоскребы, повседневную жизнь, традиционные народные праздники и обычаи китайцев, а также подготовку к Олимпийским играм в Пекине.

В том же 2008 году в Екатеринбурге прошли научно-практическая конференция «Экологическая безопасность государств – членов ШОС», а также X Международный симпозиум и выставка «Чистая вода России» с участием более 300 представителей стран ШОС и других государств мира.

Более 150 спортсменов принял турнир детских команд стран ШОС по настольному теннису в городе Верхняя Пышма. Победителями поединков стали Пу Ю Тин среди девочек и Чэн Ен Бо среди мальчиков. Вторые места заняли екатеринбуржцы Полина Бикеева и Андрей Семенов.

В 2009 году китайская делегация во главе с министром иностранных дел Ян Цзечи приняла участие в церемонии закрытия XII международного фестиваля детского музыкального творчества «Земля – наш общий дом».

Серию фотовыставок о странах – участницах ШОС показал фотографический музей «Дом Метенкова». Выставка называлась «От Великой Китайской стены к Каменному Поясу». На основе этих материалов в Екатеринбурге вышел альбом «Международный фестиваль фотографии “От Великой Китайской стены к Каменному Поясу”».

Важное значение для развития не только экономических, но и социально-культурных связей имеют китайско-российские ЭКСПО, проводимые с 2014 года поочередно в Харбине и Екатеринбурге.

В июне 2015 года в городе Шихэзи Уральским федеральным университетом и китайской компанией «Гуандун» создан центр по подготовке российских специалистов для обслуживания программы «Шелковый путь». Это по сути является ответом на документ правительства КНР «Прекрасные перспективы и практические действия по совместному созданию «Экономического пояса Шелкового пути» и «Морского Шелкового пути XXI века».

Важным результатом постоянных контактов и сотрудничества между Уральским отделением Российской академии наук, научными учреждениями Хэйлунцзянской академии наук и Управления науки и техники Народного правительства города Харбина стало торжественное подписание в июле 2015 года Соглашения о научно-техническом сотрудничестве.

В конце августа – начале сентября 2015 года в Харбине прошла Неделя обменов между Китаем и Россией в области культуры и искусства. Ее организаторами выступили городские власти Харбина и правительство Свердловской области. В мероприятиях также принимали участие еще пять российских городов, включая Москву и Санкт-Петербург. Это был комплексный фестиваль искусств двух народов.

2 марта 2016 года в Екатеринбурге состоялось первое заседание рабочей группы по реализации меморандума между правительством Свердловской области и Народным правительством Харбина о торгово-техническом, научно-экономическом и культурном сотрудничестве. По его итогам первый вице-премьер – министр инвестиций и развития Алексей Орлов и вице-мэр Харбина Цюй Лэй подписали 11 соглашений в шести различных сферах, которые определяют план дальнейшей совместной работы и перспективные направления сотрудничества, механизмы обмена мнениями и выработки решений по взаимной кооперации.

Российско-китайские ЭКСПО демонстрируют новые достижения двух стран. В то же время это удобная площадка для установления новых деловых связей, выработки дальнейших путей развития экономического и культурного сотрудничества России и Китая.

В заключение можно констатировать, что в КНР растет количество желающих познакомиться с Уралом. Уральские туристические фирмы включились во всероссийскую программу «China Friendly» (Дружественный Китаю), для туристов из Поднебесной подготовлен «Красный маршрут» по местам революционных, боевых и трудовых событий.

Большой вклад в развитие туризма из Китая в регион вносит Центр развития туризма Свердловской области. По инициативе Центра разработаны программы маршрутов для китайских туристов. Описание этих маршрутов издано на китайском языке.

Развитие диалога культур Китая и России продолжается. Впереди новые проекты культурно-торговых связей, художественных выставок и фестивалей, научных конференций и образовательных контактов между нашими вузами.

Литература

1. Китай – Урал: из прошлого в будущее / авт.-сост. А. Кириллов, Г. Каёта. Екатеринбург : Урал. рабочий, 2016. 280 с.
2. Екатеринбург – Гуанчжоу: сотрудничество набирает обороты // Вечерний Екатеринбург. 2003, 26 сентября.
3. Университет посетила делегация представителей промышленности из Китая. URL: <https://urfu.ru/news/14567/> (дата обращения: 07.05.2019).
4. Союз китайских студентов УрФУ. URL: https://vk.com/urfu_kcc; <http://urfu.ru/ru/students/leisure/osso/sojuz-kitaiskikh-studentov> (дата обращения: 07.05.2019).

УДК 304.3+316.723+159.922+94(470)“1940/1960”

Д. Н. Тетушкин

ОБРАЗ «СТИЛЯГИ» В МАССОВОМ СОЗНАНИИ СОВЕТСКИХ ГРАЖДАН

Аннотация. Статья посвящена анализу образа «стиляги» в общественном сознании советских людей 1940–1960-х гг. На основе публицистических работ и воспоминаний прослеживается изменение отношения партийных работников и рядовых советских граждан к представителям субкультуры стиляг: через неприятие и попытку бороться с ними к иронии, а затем и ностальгии.

Ключевые слова: советские субкультуры, стиляги, «Крокодил», поздняя сталинская эпоха, «оттепель».

Tetushkin D. N.

IMAGE OF «STILYAGI» IN MASS CONSCIENCE OF THE RUSSIAN PEOPLE

Abstract. This paper examines how the attitude of party workers and ordinary Soviet citizens to representatives of the subculture named «stilyagi»: through rejection and an attempt to contend them to irony, and then nostalgia. Conclusions are made on the basis of publicistic works, memories and some sources of the era itself.

Keywords: Soviet subculture, «stilyagi», «Krokodil», late Stalin era, Khrushchev Thaw.

На рубеже 1940–1950-х годов в СССР возникает движение стиляг – первой советской андерграундной субкультуры, которая возникла и развивалась под прямым влиянием Запада [1]. Сам термин «стиляга» впервые возникает в рамках фельетона Д. Г. Беляева в сатирическом журнале «Крокодил» [2, с. 10] в 1949 году и поначалу обладает негативной коннотацией, а потому активно используется в воспитательной работе. В дальнейшем же это определение даже заменяет жаргонизм «штатники» – самоопределение представителей субкультуры.

Стиляги стали воплощением протеста против устоявшихся в обществе того времени стереотипов поведения и единообразия во всем, ограниченного обмена культурными ценностями, информацией. Взяв за основу стремление к западному образу жизни и западным развлечениям, они совершили своеобразный прорыв, который выразил недовольство большей части интеллигенции. Субкультура стиляг стала авангардом бунта советской молодежи против многого, в особенности – против «железного занавеса» [3, с. 51].

Общество поздней сталинской эпохи можно назвать достаточно пуританским. А поведение и образ жизни были регламентированы, и «большинство молодых людей такое положение вполне устраивало: одеваться в то, что предлагают магазины, слушать музыку, которую “разрешается”, ходить на комсомольские собрания и ждать, когда в стране наступит коммунизм» [3, с. 53].

В это время выделяются те, кого такое положение не устраивало. Появляются первые стиляги: поначалу это были в основном молодые люди, чьи родители были высокопоставленными лицами, которые, благодаря своему положению, имели доступ к образ-

цам западной культуры. Со временем их число увеличилось, стилягами становились и дети рабочих.

Новоиспеченные стиляги стремились получать как можно больше удовольствия от «буржуазной» культуры: классический джаз, запрещенные фильмы и книги, но особенно – яркая, вызывающая одежда, ведь именно она помогала разделять своих и чужих. Отдельно стоит отметить пластику представителей этой субкультуры – она была особенной и продуманной: расслабленная походка, свободные движения, высоко поднятая голова.

Вызывали представители субкультуры у обычных граждан самую разную реакцию: от ироничного интереса до презрения, граничащего с ненавистью [4, с. 15–23]. В массовом сознании складывается пронизанный негативными впечатлениями образ стиляги, а сам термин приобретает все больше негативных коннотаций, и, что примечательно, будет применяться и в дальнейшем, уже без привязки к конкретной субкультуре.

Однако мы отметим, что масштаб кампаний по борьбе с вестернизированной молодежью в сталинскую эпоху зачастую преувеличивается. Например, исследователь Глеб Ципурский отмечает, что «статей, касающихся стиляг, в сталинской прессе было удивительно немного, и риторика их была сравнительно мягкой. После заметки Д. Г. Беляева в 1949 г., ставшей, по-видимому, апогеем критики стиляг, упоминания их оставались эпизодическими, хотя комсомол и вычистил из своих рядов некоторых “поддавшихся тлетворному влиянию запада”. Наиболее характерным признаком слабого интереса государственного и партийного руководства является отсутствие постановлений ЦК ВКП (б) (с 1952 г. – КПСС) и ЦК ВЛКСМ, касающихся стиляг» [5].

Более серьезное противодействие стилягам начнется уже в эпоху Н. С. Хрущева. Начало этого периода ознаменовано развитием субкультуры, чему поначалу способствовала еще и общая обстановка, сформировавшаяся под влиянием обновленного правительства. В этот период Советский Союз активно познавал мир за пределами границ стран «социалистического лагеря» [6]. При этом меняется и идеологическая установка партии: первый секретарь на XXII съезде партии в 1961 году провозглашает, что коммунизм будет достигнут в течение двух последующих десятилетий. Программа определяла цели на годы вперед, и временные рамки были указаны вполне конкретные: «Партия торжественно провозглашает: нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!» [6, с. 62]. В условиях такого ускоренного пути к достижению конечной цели, а также обострившейся холодной войны важно было создать нового «молодого коммунистического гражданина», что и предопределило будущую борьбу с вестернизированной молодежью.

Ситуация требовала от правительства принятия мер, ведь допустить дальнейшего распространения и развития этой «вредной опухоли общественного организма» было нельзя. Но здесь возникает сложность: как бороться с ней и как обозначить эту борьбу так, чтобы она была законной? В Уголовном кодексе СССР особое место занимала

статья о тунеядстве. Стоит отметить, что в будущем многие музыканты и свободные художники, полностью отдававшиеся своему любимому делу, неоднократно попадали под эту статью, но против стиляг эта статья не могла действовать: большая часть из них училась или работала. За «безыдейность» и «преклонение перед Западом» привлечь к ответственности тоже было нельзя. Но способ борьбы был найден: общественные методы воздействия.

Начинают формироваться специальные группы в «бригадах добровольного содействия милиции», состоящие в основном из молодежи того же возраста, что и сами стиляги, но, в отличие от них, верные партии и ее идеям. Разворачивается активная борьба, которая, тем не менее, дала обратный эффект: интерес к стилягам возрос. Кроме того, в связи с развернувшейся «травлей» необходимо было иметь особую смелость, чтобы продолжать вести «буржуазный образ жизни».

Субкультура стиляг просуществовала около десяти лет и оставила заметный след в истории культуры Советского Союза, но важно отметить, что их влияние крайне неоднозначно. С одной стороны, оно, несомненно, позитивное: стиляги открывали Запад, протестовали против серости и обыденности, можно сказать, они даже заложили некую модель бунта особенного, культурного, музыкального. Но если посмотреть с другой стороны, складывается исключительно негативное отношение ко всей субкультуре как таковой: фактически не было привнесено ничего нового, стиляги стремились к западному образу жизни, воспроизводили скорее внешний «имидж», что удавалось с большим трудом. Как отмечает Артемий Троицкий, творческого вклада не было, они запомнились лишь как промежуточное явление бунта [7, с. 23–24].

Стиляги появились под влиянием внешних форм проявления западных субкультур (в частности, английских тедди-боев), джазовой музыки и американского кинематографа. Само появление стало возможным, благодаря участвовавшим контактам с Западом, а также частичному расслоению общества: выделились семьи, далекие от советской реальности (к примеру, семьи дипломатов). Само же стремление представителей субкультуры к внешней яркости и богатству можно рассматривать как защитную реакцию советской молодежи на бедность первых послевоенных лет.

Карикатуры на стиляг (в особенности, опубликованные в сатирическом журнале «Крокодил») являются «ярким свидетельством феномена стиляжничества и практически единственным источником визуальной информации о моде стиляг». Как заметил писатель Виктор Славкин, «если бы не кровожадность “Крокодила”, негде было бы посмотреть, как одевались молодые люди пятидесятых (что в гротескном виде, но все-таки отражалось в карикатурах), как они говорили (что с перебором, но давалось в фельетонах)» [8].

Образ же стиляги останется в массовом сознании: поначалу наполненный негативными смыслами и чаще использующийся лишь для высмеивания, но в дальнейшем он приобретает ностальгический оттенок и становится одним из символов эпохи пятидесятых, что будет отражено и в искусстве. Так, в 1996 году выйдет документальный

фильм Алексея Габриловича «Бродвей нашей юности», а в 2008-м и музыкальный фильм Валерия Тодоровского, который так и называется «Стиляги». Успех фильма на время предопределил новый интерес к субкультуре и ее внешним проявлениям.

Литература

1. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М. : АСТ: CORPUS, 2013. 432 с.
2. Беляев Д. «Стиляга» (Из серии «Типы, уходящие в прошлое») // Крокодил. 1949. № 7.
3. Кадцын Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия. Екатеринбург : Рос. гос. проф.-пед. ун-т, 2006. 424 с.
4. Козлов А. Козёл на саксе. М. : Вагриус, 1998. 448 с.
5. Ципурский Г. «Комсомолу приходится объявить беспощадную и решительную войну против всех типов стиляг». Политика в отношении «Вестернизированной» молодежи в советском Союзе при Н. С. Хрущеве // Новейшая история России. 2013. № 3 (8). С. 55–83.
6. 20 лет назад в Москве открылся XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов // ИА «Русский Север». 2007. URL: <http://myarh.ru/news/misc/2005/07/27/25804/1> (дата обращения: 15.05.2015).
7. Троцкий А. Back in the USSR. СПб. : Амфора, 2007. 263 с.
8. Осипов А. Г., Макаренко Н. Н., Милова Е. А., Головина А. А. Стиляги. Эпатажное течение в молодежной среде 1940–1960-х гг. // Интерэкспо Гео-Сибирь, 2011. Т. 6. URL: <https://vivliophica.com/articles/culture/149754/1> (дата обращения: 02.05.2019).

МИННЕАПОЛИССКИЙ ФАНК КАК МУЛЬТИКУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ

Аннотация. Статья посвящена новому направлению афроамериканской музыкальной культуры США под названием «Миннеаполисский фанк», возникшему на рубеже 70–80-х годов XX века. В работе выделены ключевые факторы формирования Миннеаполисского фанка как мультикультурного явления и мирового феномена, рассмотрено его влияние на дальнейшее развитие популярной музыки.

Ключевые слова: фанк, соул, диско, афроамериканская культура, звукозапись, Принс Роджерс Нельсон.

Tchaplyuk T. A.

MINNEAPOLIS FUNK AS A MULTICULTURAL PHENOMENON

Abstract. The paper is devoted to a new direction of African American musical culture of the USA, called “Minneapolis funk”, which appeared at the turn of the 70’s-80’s of the XX century. The paper highlights the key factors in the formation of Minneapolis funk as a multicultural phenomenon and a global phenomenon, considers its impact on the further development of popular music and social changes.

Keywords: funk, soul, disco, afro-american culture, sound recording, Prince Roger Nelson.

Афроамериканская музыкальная культура занимает особое место в истории развития популярной музыки XX столетия. Впитав в себя элементы африканского фольклора и тенденции европейских течений, объединив технический прогресс и особое чувство ритма, пережив эволюцию от новоорлеанского джаза и блюза до современных состояний ритм-энд-блюза, эта область продолжает свое развитие, оставаясь «звуковым» манифестом самоутверждения для афроамериканцев. Однако эта тема часто изучается исключительно в контексте популярной музыки. Детальное описание раздробленных сцен, например фанк-музыки, производится крайне редко, вероятно, из-за скудности информации или ее хаотичности. Фундаментальных работ по музыкологии, посвященных именно афроамериканской музыке конца XX века, крайне мало, а самыми популярными источниками являются труды, написанные музыкальными журналистами или приближенными к этому сообществу исследователями. Часто этому феномену посвящали свои статьи довольно популярные музыкальные критики Пьеро СкарUFFи и Винсент Рикки. Вероятно, единственным автором большого книжного труда, на котором основывается данная статья, была Андреа Свенссон с работой *Got to be Something here: The Rise of Mineapollis Sound*, посвященной теме Миннеаполисского фанка. Однако она рассматривает тему намного шире, не ограничиваясь рамками жанровой принадлежности и хронологии, описывая историю этой локальной сцены с послевоенного времени по наши дни в разных аспектах. Богатое музыкальное наследие, упоминания различных исполнителей о влиянии представителей «миннеаполисского звучания» на их творчество, переиздающиеся в массовых тиражах записи, признание государственными орга-

низациями культурной важности музыкантов данного направления – свидетельство о возрастающей актуальности этой темы в общественной среде.

Постепенное нарастание социальных противоречий между жителями США приводило к рефлексии чернокожего населения в музыке. Если джаз постепенно уходил в академические формы, то новые виды музыкального искусства имели другие четкие ориентиры. Возникшие в 1960-е годы соул и фанк имели ротацию преимущественно на радиостанциях для темнокожей аудитории, исполнялись в основном афроамериканцами и отличались от поп-продукции тех лет. Соул развился из духовных песнопений (госпел), в середине шестидесятых популяризировался лейблом «Motown», сделавшим ставку на приобщение своих исполнителей к стандартам поп-тенденций. Самыми известными резидентами концерна стали Стиви Уандер, Дайана Росс и ансамбль братьев Джексонов, из которых позже успешную карьеру поп-звезды начал Майкл. Фанк был другим радикальным ответвлением «черной» музыки. «Композиции фанка построены на постоянно повторяющихся мелодических и ритмических структурах <...> Гармонии фанка просты – музыканты могут играть в рамках одного-двух аккордов, а сольная импровизация отсутствует <...>. По сравнению с соулом ритм в фанке более мощный, агрессивный и монотонный <...>. Фанк – это нервная, взвинченная, будто захлебывающаяся от возбуждения музыка» [1, с. 98].

Существуя в рамках городских культурных пространств, фанк, не ограничиваясь только США, делился на различные подцены, в которых выделялись психоделический фанк (PFunk), фри-фанк, нигерийский афробит. Став популярной как коммерческое явление, музыка «черных» трансформировалась в диско, соединив гармонии соула и ритмическую подачу фанка, увеличив ритм до 120 ударов в минуту, минимизировав рифы и изменения фактур по ходу композиций. Диско активно распространялось европейскими студиями и продюсерами Франком Фарианом (Boney M, Eruption, Gilla), Джорджио Мородером (Донна Саммер, Munich Machine, Sparks) и Марком Черонне. Такая ситуация привела к серьезному диалогу многих культур, где объединились не только афроамериканская музыкальная традиция, но и афрокубинская, африканская, традиции европейской электронной музыки, британской рок-музыки, находки звукорежиссуры.

В конце 1970-х годов на музыкальной карте мира возникло «Миннеаполиское звучание». Миннеаполис является крупнейшим городом штата Миннесота с населением почти в полмиллиона человека, образует с Сен-Полом так называемый столичный район «Города-близнецы». С начала XX века город обзавелся несколькими институтами искусства, в дальнейшем культурная сфера развивалась активно, даже приобретя в свое пользование Музей русского искусства. Однако до появления активных музыкантов в конце 1970-х годов. Миннеаполис практически никак не зарекомендовал себя в музыкальной сфере. Территория не является отстающей по экономике или уровню жизни. «Если не брать в расчет уровень нищеты на “Города-близнецы”», жители города живут экономически лучше в сравнении с метрополиями. Рост рабочих мест превышает рост

рождаемости с начала 1980-х, а самый большой прирост населения приходится на пригороды запада Миннеаполиса, зону с лесными холмами и озерами» [2, с. 8].

В фактически оформившуюся в конце 1970-х годов сцену входило много исполнителей. Формальным лидером движения стал певец Принс (Принс Роджер Нельсон), ставший самым коммерчески успешным представителем Миннеаполисского фанка. Как популярный исполнитель, он не подходит под стереотип поп-идола: на своих записях зачастую играл сам на всех инструментах, исполняя все вокальные партии в разных регистрах, продюсируя самостоятельно материал. Помимо записанных прижизненных 39 альбомов, за всю свою карьеру он самостоятельно создал под псевдонимами альбомы групп «The Time» (3 альбома), «Madhous» (2 альбома), «New Power Generation» (3 альбома), одноальбомные проекты «Vanity 6», «Mazarati», «The Family», а также помог запустить карьеры своих пассий, сочинив альбомы певиц Апполонии, Джилл Джонс, Шиины И, Ингрид Шавез, Кармен Электры, Майте. Полный список работ с участием Принса трудно составить, так как зачастую он сочинял под псевдонимами, стремясь законспирировать себя. Тем не менее, помимо уже изданного официального материала, в Интернете можно найти компиляции записей из его официального сейфа под названием «Vault» в количестве около двух сотен песен. После смерти певца было взломано его домашнее хранилище, сообщалось о почти трех тысячах неизданных композиций. «Обнаружено достаточное количество неизданной музыки, чтобы издавать каждый год по альбому в течении столетия» [3].

Не все записи певца можно отнести к Миннеаполисскому фанку, его спектр композиторских возможностей был шире, от обычного фанка через синтезаторный-поп к джаз-року, рэпу, хард-року и прочим формам современной музыки. Его работы 1980-х годов можно считать «хрестоматийными». Так как Принс стремился к полному контролю во время записи и обладал умениями мультиинструменталиста, то его решением было вразрез с типичным фанком заменить медно-духовую секцию синтезаторными партиями, минимизировать ритм-секцию, при этом создав синкопированную полиритмию. Композиции могли быть длительными по хронометражу, при этом не менялась их ритмическая структура, отчего возникало ощущение монотонности. Гитарные соло исполнялись на сильно «перегруженных» гитарах, что отличало материал от обычного фанка. Записи были во многом инновационными в контексте звукозаписи, так как Принс постоянно использовал технику многократного наложения инструментов, повысив планку этого метода на новый уровень.

Без сомнения, коммерческий успех Принса был обусловлен не только удачным материалом раннего творчества, утвердившим его в позициях поп-икона. Выпущенный в 1984 году фильм «Пурпурный дождь» с ним в главной роли, при участии его групп «Revolution», «The Time» и «Vanity 6», собрал многомиллионные кассовые сборы. Почти сразу была основана студия «Paisley Park», превращенная в собственный лейбл. Коммерческого успеха добилась сестра Майкла Джексона Джанет с альбомом «Control»,

записанным в Миннеаполисе и спродюсированным тандемом Джимми Джема и Терри Льюиса, бывшими участниками «The Time». Миннеаполиское звучание укоренилось в музыкальной индустрии, став феноменом общемирового признания.

Помимо сугубо музыкальной деятельности, исполнители активно развивали свой общественный имидж. В образе Принса и его подопечных присутствовал типизированный для того времени андрогинный стиль, включающий в себя гламур, панковский нигилизм и нарочитую сексуальность, выраженную в откровенных обложках, фотосессиях и поведении на сцене и публике. Известный закон 1985 года о пометке музыкальных альбомов знаком «parental advisory» (родительский контроль) был введен после выпуска саундтрека к «Пурпурному дождю». Миннеаполисская сцена помогала менять отношение к девушкам-артистам: в проектах Принса они играли на равных или были вовсе сольными артистками. Тем самым движение не ориентировалось на расовые и социальные предрассудки, предлагая консенсус в диалоге культур внутри американского сообщества и самой городской среды Миннеаполиса. «Мы склонны поверить, что личность, разрушающая барьеры, соединяющая музыку белого и черного миров – это необъяснимая аномалия, а не обычный человек, который создавал уникальное и поражающее искусство» [4, с. 12].

Таким образом, Миннеаполисский фанк, в отличие от других афроамериканских направлений, стал достоянием широких масс и не остался замкнут на какой-то одной аудитории. Став отождествлением музыки 1980-х годов, он во многом повлиял на зарождавшиеся хип-хоп сцены и современный ритм-энд-блюз. Творчество Принса оказало колоссальное влияние на поп-музыку, множество артистов, включая Пола МакКартни, Элтона Джона, Брюса Спрингстина и Стиви Уандера, выразили свою благодарность ему в первые дни после смерти певца. Отличающийся пренебрежением к интервью и журналистским репортажам, он отказывался рассказывать о многих аспектах создания своих композиций, своей жизни и взаимоотношениях с другими музыкантами, что породило массу слухов и предположений, требующих опровержения или доказательств. Дальнейшее изучение темы располагает к углубленным исследованиям и музыкологическому анализу творческого наследия.

Литература

1. Музыка наших дней / вед. ред. Д. М. Володихин. М. : Аванта +, 2002. 431 с.
2. Adams J. S. Minneapolis-St Paul: People, Place and Public Life. University of Minnesota Press, 1993. 227 p.
3. Swensson A. Got to Be Something Here: The Rise of the Minneapolis Sound. University of Minnesota Press, 2017. 216 p.
4. Take a look inside Prince's underground bank vault full of unreleased music. URL: <https://consequenceofsound.net/2018/04/inside-princes-underground-bank-vault/> (дата обращения: 01.04.19).

УДК 329.78+94(100)“1939/45”+383.1(438)

А. В. Чевардин

ЛИДЕРЫ ПОЛЬСКОЙ ОБЩИНЫ НА СРЕДНЕМ УРАЛЕ В ГОДЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ: ПРОБЛЕМЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ

Аннотация. В настоящей статье рассматриваются причины появления польской диаспоры на Урале в годы Второй мировой войны. Анализируется деятельность и судьба его лидеров в Свердловской области в этот период.

Ключевые слова: польская диаспора, Вторая мировая война, польское посольство в СССР, Союз польских патриотов, делегатура, диалог культур, социокультурная адаптация.

Chevardin A. V.

LEADERS OF POLONIA IN THE MIDDLE URALS IN THE YEARS OF THE SECOND WORLD WAR

Abstract. In this article, the author proposes to consider the reasons for the emergence of the Polish diaspora in the Urals during the Second World War (1939–1945), as well as to analyze the activities and fate of some leaders of the Polish diaspora in the Sverdlovsk region USSR during this period.

Keywords: Polish diaspora, The Second world war, the Polish Embassy in the USSR, The Union of the Polish patriots, delegacy, dialogue of cultures.

Можно выделить следующие периоды развития польской диаспоры на Среднем Урале. Она начала зарождаться после Смутного времени и русско-польской войны 1654–1667 гг. и достигла своего расцвета после эпохи Великих реформ, в 1860–1910-е гг. Была ликвидирована в правление И. В. Сталина в конце 1930-х гг., уже в 1940-е гг. вновь появилась в связи с начавшейся Второй мировой войной. Очередным периодом расцвета стали 1990–2000-е гг., когда стабильно функционировали две польские общины: в Екатеринбурге «Полярос» и Нижнем Тагиле «Пяст».

Причинами образования польской диаспоры в годы Второй мировой войны на Среднем Урале были: присоединение к СССР Западной Украины, Западной Белоруссии и Виленщины в сентябре 1939 г.; депортации «антисоветских элементов» зимой и летом 1940 г.; вербовка на работу на промышленные предприятия Урала в 1939–1941 гг.; договор Сикорского – Майского от 30 июля 1941 г.; направление амнистированных польских граждан из системы ГУЛАГ на Урал для пополнения региона рабочей силой; эвакуация на Урал в 1941–1942 гг. и др.

28 августа 1941 г. В. М. Молотов заявил, что советское правительство не против создания сети польских доверенных лиц в местах компактного проживания поляков. К апрелю 1942 г. в Свердловской и Челябинской областях было взято на учет польского посольства 13 500 чел., из них дети – 2 480 чел., женщины – 5 900 чел., мужчины –

ны – 5 120 чел. [1, s. 309]. Выстроилась и структура польского представительства на Урале. Наверху – представитель польского посольства Г. В. Словиковский и его аппарат в г. Челябинске. Местные власти выделили место для создания польского представительства в центре города: в гостинице «Южный Урал», затем – на ул. Цвиллинга, д. 49. Г. Словиковскому подчинялись доверенные лица Челябинской и Свердловской областей (на территории последней в 1942 г. их было 14). Из них 8 чел. были поляками, 5 чел. – евреями, 1 чел. – представителем «восточнославянского меньшинства» [2, s. 2]. Общая численность организации на территории Свердловской области составляла не менее 50 человек [3, с. 103].

Польским центром и одновременно перевалочным пунктом на западе Свердловской области стал город Красноуральск, где доверенным лицом был Ю. Я. Рашка. Как один из организаторов антинемецкого восстания в Силезии. после начала немецко-польской войны он выехал в Львов, откуда был депортирован в 1940 г. Ю. Рашка был амнистирован и уже в конце 1941 г. стал доверенным лицом Красноуральского района, а также куратором уполномоченных соседних территорий. Кроме Ю. Рашка в его конторе работали «второй доверенный» Г. Шрайбер, адвокат из Кракова, С. Имерглик – экспедитор, доставлявший в Красноуральск гуманитарные грузы из Челябинска и Свердловска. В Красноуральске функционировали польский детский сад (пос. Ново-Левинский), школа, детдом (пос. Химки).

В октябре 1943 г. Ю. Рашка был арестован. Он был признан виновным в шпионаже и был заключен в тюрьму сроком на 15 лет [4, д. 43621, т. 2, л. 162]. Помимо него, в 1943–1944 гг. в Управлении НКГБ по Свердловской области завели уголовные дела как минимум еще на пятерых сотрудников польской системы опеки, в том числе на А. Яворского. В феврале 1940 г. его вместе с женой и тремя сыновьями привезли в спецпоселок НКВД на Дегтярский рудник, где он стал забойщиком шахты «Москва». Здесь А. Яворский стал неофициальным лидером польской общины: собирал поляков на католические молебны, возглавил группу работников, выступившую против жертвования части зарплаты на государственный займ. В июле 1940 г. он был арестован за антисоветскую агитацию (ст. 58-10 ч. 2); осужден ОСО при НКВД СССР на 8 лет ИТЛ. Благодаря амнистии польским гражданам осенью 1941 г. вернулся к своей семье в Дегтярку, после чего и стал доверенным лицом. Второе уголовное преследование в отношении А. К. Яворского было прекращено 1 октября 1943 г. в связи с его смертью [4, д. 38739, л. 10, 25, 61; д. 43621, т. 2, л. 253].

Таким образом, с лета 1942 г. советское правительство стало проводить политику постепенного свертывания деятельности польских региональных представительств. К осени был практически упразднен центр делегатуры в г. Челябинске. В начале 1943 г. склады с гуманитарными грузами стали переходить в руки советских властей. Была запрещена деятельность доверенных и уполномоченных лиц польского посольства. В ходе так называемой паспортизации, в январе – марте 1943 г., в СССР, и в частности

в Свердловской области, большинство польских граждан перешло в советское подданство. Была создана новая организация – Союз польских патриотов (СПП).

Первое зафиксированное в документах отделение СПС на территории Свердловской области появилось в поселке Дегтярка Ревдинского района в декабре 1943 года. Оно было утверждено Главным правлением СПП в г. Москве. Вскоре активистов из Дегтярки привлекли к работе по организации областного правления СПП в Свердловске (открылось в феврале 1944 г.). 12 марта прошло первое собрание [5, д. 1163, л. 4]. Поначалу штаб-квартира СПП находилась по адресу: ул. 8 Марта, 86 [6].

С 15 сентября 1944 г. главой Свердловского областного правления СПП стал Моисей (Мойзеш) Наумович Хигрин. Он родился в 1913 г. в г. Слоним. В 1935 г. окончил факультет права Варшавского университета. После сентября 1939 г. работал старшим экономистом и начальником отдела планирования в областном отделе коммунального хозяйства в Белостоке. В 1942 г. он был мобилизован на военную промышленность и с февраля 1942 г. до сентября 1944 г. работал на Уралмаше. Сначала как рабочий, потом как экономист, мастер-электрик. В феврале 1944 г. был избран председателем Областной комиссии общественной помощи, а в конце августа был переведен на должность председателя Областного правления СПП в Свердловске [5, д. 275, л. 8]. Он раздавал гуманитарную помощь, создал сеть из 11 городских и районных правлений, организовал курсы переподготовки для польской молодежи, обеспечил полноценное функционирование польского областного детского дома в поселке Монетный. После возвращения в Польшу бывший глава свердловского областного правления СПП работал прокурором [7, р. 12].

Вплоть до конца своей работы члены правления активно участвовали в общественной и культурной жизни Свердловской области. Регулярно проводились торжественные собрания, посвященные национальным польским праздникам: Дню Конституции 3 мая 1791 г., победе над немцами под Грюнвальдом, Дню независимости Республики Польша 11 ноября, празднику Победы над фашистской Германией. Неоднократно устраивались митинги: в честь создания Польского комитета национального освобождения, в честь «освобождения Варшавы и других польских городов», в честь заключения советско-польского договора о дружбе.

Можно выделить следующие черты сходства между лидерами польской диаспоры начала и конца Второй мировой войны. Это были выходцы из Второй Речи Посполитой, как правило, с высоким уровнем образования. Все они выполняли главную функцию – организовывали финансовую, продуктовую, вещевую помощь бывшим польским гражданам в условиях крайнего дефицита промышленных товаров и продуктов. Однако были и отличия: лидеры 1941–1943 гг. были преимущественно этническими поляками, негативно относились к советской власти, не были ею контролируемы, подчинялись польскому эмигрантскому правительству в г. Лондоне. Лидеры 1944–1946 гг. были преимущественно польскими евреями, социалистами, поэтому более лояльно относились к советской власти.

Польские лидеры в условиях уральского тыла проявили себя патриотами. Они взяли на себя бремя организации помощи своим единоплеменникам в свободное от работы на советских предприятиях время, которого было весьма немного. Благодаря их усилиям большая часть польского населения Среднего Урала пережила войну и смогла вернуться на родину.

Литература

1. *Boćkowski D.* Czas nadziei. Obywatele Rzeczypospolitej Polskiej w ZSSR i opieka nad nimi placówek polskich w latach 1940-1943. Warszawa : NERITON-IN PAN, 1999.
2. Archiwum Wschodni (Польша, Варшава) AW. V\HIAK\254.2.
3. *Чевардин А. В.* Поляки и польские граждане в Свердловской области в 1939–1948 гг. Екатеринбург : БКИ, 2010.
4. Государственный архив административных органов Свердловской области (ГААОСО). Ф. 1. Оп. 2. Д. 43621. Т. 2. Д. 38739.
5. Archiwum Akt nowych (AAN) (Польша, Варшава). ZPP. 275, 1163.
6. Уральский рабочий. 1944. 27 июня. С. 2.
7. Yad Vashem Archives (Израиль, Иерусалим). О. 3. Yad Vashem Testimonies. File number: 2713.

Раздел 4

НОВЫЕ ФОРМЫ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

УДК 316.7:342.5+316.728–053.6

Ю. А. Андреева

ТВОРЧЕСКИЙ КЛАСТЕР В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО МЕГАПОЛИСА

Аннотация. В статье обсуждается вопрос: для чего современному городу нужны креативные кластеры? Автор раскрывает их значимость в аккумуляции активной и творчески мыслящей части городского сообщества, в развитии городской культуры и экономики, и в целом – общего благосостояния города.

Ключевые слова: социокультурная сфера, творческие индустрии, государственная культурная политика, молодежь, современный мегаполис.

Andreeva Yu. A.

CREATIVE CLUSTER IN THE CULTURAL SPACE OF CONTEMPORARY MEGALOPOLIS

Abstract. The article raises the actual topic of support for creative industries in Russia at the state level.

Keywords: sociocultural sphere, creative industries, state cultural policy, youth, modern metropolis.

В России тема «креативных городов» и творческих индустрий относительно новая. И тем не менее возникнув в начале 2000-х годов, она привлекла внимание своими возможностями. Зарекомендовав себя на Западе как эффективный антикризисный инструмент, творческие индустрии начинают занимать передовые места в культурной политике регионов. На сегодняшний день можно уже констатировать факт успешного существования творческих индустрий не только в Москве и Санкт-Петербурге, но и в Перми, и в Калининграде, и в других городах России.

Кластерный подход как форма территориальной организации общественного производства занимает в последнее время все более важное место в управлении территориями. Все больше и больше муниципалитетов России начинают осознавать важность стратегического подхода к долгосрочному развитию города. Причем постепенно меняется подход не только к содержанию стратегий (становится очевидным, что клишированные,

«мертвые» документы, написанные внешними консультантами – «фабриками» массового производства городских стратегий, не работают), но и к процессу их разработки, обсуждения и реализации. Города-лидеры все активнее и эффективнее вовлекают жителей в стратегирование.

Базовым документом, определяющим роль кластерной политики в Российской Федерации, является Концепция долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 года. На необходимости поддержки кластерных инициатив акцентирует внимание и Стратегия инновационного развития Российской Федерации на период до 2020 года. Тема создания кластеров становится ведущей идеей как федеральных, так и региональных программ социально-экономического развития [1].

Современное понимание творческих индустрий построено на принципах креативной экономики и отражает комплексный подход к развитию и взаимодействию секторов искусства, медиа, культурного наследия и сектора услуг.

Несмотря на то, что термин творческих (культурных) индустрий находится в лексиконе экономистов культуры уже более 10 лет, дискуссии о содержательной части и едином понимании творческих индустрий продолжаются до сих пор. Обусловлено это тем, что создание продуктов с высокой долей творческой составляющей характерно для многих отраслей экономики, и выходит далеко за пределы сектора культуры и искусства [2].

Тем не менее специалисты достигли единого мнения о структуре творческих индустрий и включении конкретных секторов культуры в это понятие для целей культурной политики: издательская деятельность и литература, исполнительские виды искусства, музыка, фильм, видео и фотография, телевидение и радио, изобразительные искусства, реклама, дизайн, включая моду, музеи, галереи и библиотеки, интерактивные СМИ (сетевые ресурсы, компьютерные игры, мобильный контент и т. д.) [3].

Располагается кластер обычно на какой-либо заброшенной территории: промышленная зона, заброшенное здание. Причин для такого необычного расположения несколько. Первая объясняется самой концепцией творческих кластеров: они вдыхают жизнь в заброшенные территории, делая их востребованными, и тем самым дают толчок как экономической, так и культурной жизни города. Вторая – это то, что арендная стоимость здесь несравнимо дешевле, чем на остальных площадках. Этот фактор особенно важен для представителей творческих профессий и молодых предпринимателей, у которых часто количество ресурсов невелико. И третья – заброшенные индустриальные помещения обладают уличным духом и особой эстетикой, что придает ощущение свободы действий.

Как утверждает урбанист Кари Халинен, первоначально кластеры создавали себя сами, и только потом получали поддержку бизнеса и государства. Но несмотря на творческое начало, не стоит воспринимать творческие пространства как скопление малопонятного искусства. Для успешного развития его формат должен быть понятен и доступен среднему потребителю [4].

Для примера в Хельсинки почти не было заведений общепита с недорогими ценами и понятным форматом. И поэтому было решено преобразовать здание бывшей скотобойни в многоуровневый рынок с фуд-кортом Abattoir. До этого долго думали и обсуждали, как заинтересовать и вовлечь в такой проект каждого жителя города. На тот момент в Хельсинки почти отсутствовали заведения общепита с невысокими ценами и понятным простому горожанину форматом. Поэтому создать недорогой разноформатный рынок было неожиданным, но очень нужным решением. Учли интересы всех национальностей, населяющих Финляндию: сделали кафе не только с финской едой, но и с индийской, пакистанской, китайской. Один из этажей отдали под эконокафе, где блюда готовятся из выращенных неподалеку продуктов. Все это живет и эффективно работает.

До России концепция творческого пространства дошла в 2004 году, когда в Москве появился первый полноценный кластер Artplay. В настоящее время кластеры встречаются не только в Москве и Санкт-Петербурге, но и во многих других городах России. Примером может служить бывший завод средств связи, а ныне творческий кластер «Октава», располагающийся в самом центре Тулы.

«Октава» – совместный проект «Ростеха», правительства Тульской области и частного инвестора Михаила Шелкова. Летом 2017 года предприятие, основанное в 1927 году, перешло под прямое управление «Ростеха», и после этого в самом центре города за заводскими воротами появилась уличная сцена для концертов и столы для пинг-понга. А внутри велокафе – многофункциональный зал на сотню посадочных мест и библиотека редкой технической литературы с детской комнатой.

По задумке создателей, творческий индустриальный кластер должен популяризировать моду на технику и промышленность, а также готовить экспертов в области цифровых производств, машинных технологий и промышленного дизайна. И заодно привлекать в Тулу туристов. Проект включает в себя Музей станка, Высшую техническую школу (платформа для обучения руководителей предприятий с ключевыми функциями: разработка продукта, производство и дистрибуция), инновационную лабораторию «Фаблаб MAKER», техническую библиотеку, журнальную редакцию, а также творческое пространство для лекций и мастер-классов.

У этого кластера любопытна и миссия – популяризировать индустриальную культуру и поднять престиж технических профессий. На это в том числе будут работать курсы для детей и подростков, где будут учить обращаться со станками с цифровым управлением.

Довольно перспективно использовать эти пространства как бизнес-центры для творческих индустрий, для малого предпринимательства, комбинирующего бизнес и хобби. Кроме этого, работая с другими смежными профессионалами, они всегда находятся в поле свежих идей.

Неважно, включает ли в себя кластер одно здание или целый комплекс строений, важна концепция и правильное зонирование – чтобы разные части помогали работать друг другу [5].

Наличие бюджета или количество потраченных средств ни в какой сфере городского развития не должно являться мерилем эффективности, результата и качества тех или иных действий или политики власти. Главное в создании комфортного, умного, устойчивого города – это вопросы управления и планирования, а не финансирования. Важно не сколько потрачено денег, а каковы лежащие в основе расходных статей принципы, цели и ценности. Как эти расходные статьи формировались, как расставлялись приоритеты и кто участвовал в этом процессе? Есть ли у города понимание, что такое комфортная городская среда или, скажем, качественные общественные пространства? Проводятся ли необходимые исследования для формирования и улучшения этого понимания? Транслируется ли оно в системную и последовательную политику? Участвуют ли жители в развитии городской среды? Создаются ли партнерства для развития города, идет ли диалог? Нет ни одного города в мире, который бы не сталкивался с проблемами бюджетных ограничений. Это данность. Чисто символическая сумма денег, потраченная на покупку материалов для местного инициативного проекта жителей, может будет иметь для города гораздо большее значение, чем любые типовые программы городского «благоустройства».

Таким образом, на вопрос: «для чего же городу нужны креативные кластеры?», не всегда можно ответить однозначно, учитывая разнообразие и особенности каждого отдельного мегаполиса. Однако общим в любом подобном проекте становится то, что он аккумулирует активную и творчески мыслящую часть городского общества, дает возможность развивать свои идеи, обмениваться ими с другими и быть услышанным, превратить свое увлечение в дело, приносящее доход. А самое главное – креативные кластеры помогают развитию городской культуры и экономики, а это и есть один из важнейших показателей общего благосостояния города.

Литература

1. Распоряжение Правительства РФ от 08.12.2011 № 2227-р (ред. от 18.10.2018) «Об утверждении Стратегии инновационного развития Российской Федерации на период до 2020 года». URL: <http://gov.garant.ru/SESSION/PILOT/main.htm> (дата обращения: 25.03.2019).
2. Creative Economy: The challenge of assessing the creative economy towards informed policy-making // UNCTAD. 2008. № 2. URL: http://www.unctad.org/en/docs/ditc20082cer_en.pdf (дата обращения: 22.03.2019).
3. Гейл Я., Гемзо Л. Новые городские пространства. М. : Альпина Паблишер, 2012. 254 с.
4. Халинен К. Прямая речь: финский урбанист – о том, чем заполнить старые промзоны // The Village. URL: <http://www.the-village.ru/village/city/public-space/119630-pryamaya-rech-kari-haling-en-o-kulturnyh-klasterahsankt-peterburga> (дата обращения: 22.03.2019).
5. Карпова Ю. Новый творческий кластер «Октава». URL: <https://style.rbc.ru/impressions/5ae1eea79a79472210f54a39> (дата обращения: 21.03.2019).

УДК 792.2(470.5)+070.23:929

Л. И. Белова

**ПЕТР ИВАНОВИЧ КУЛЕШОВ – «ЗВЕЗДА» ЧЕЛЯБИНСКОЙ
ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЫ 1960–1970 гг.**

Аннотация. На основе материалов местной периодической печати 1960–1970-х гг. автор характеризует творчество выдающегося артиста драматической сцены Петра Ивановича Кулешова.

Ключевые слова: театр, драматический театр, периодическая печать, портретный очерк.

Belova L. I.

**PYOTR KULESHOV – «STAR» OF THE CHELYABINSK DRAMA THEATRE
STAGE 1960–1970-es**

Abstract. On the materials of the local periodicals of the 1960s–1970s, the author characterizes the outstanding artist of the dramatic scene Pyotr Ivanovich Kuleshov.

Keywords: theatre, drama theatre, periodicals, portrait essay.

«Мастер атакующего смеха» – так называли Петра Ивановича Кулешова челябинские журналисты.

Артист челябинского драматического театра, любимец публики в 1960–1970 гг. считался мерилом артистического мастерства, покоровшим сердца уральских театралов.

Петр Иванович Кулешов (1912–1995) родился в Калуге. После окончания театральной студии при Калужском драматическом театре в 1931 г. начал играть в театрах Калуги, Смоленска, Новосибирска и других. В Челябинск Петр Иванович приехал в 1938 г. по приглашению актера Ивана Рагозина, с которым вместе работал в Сталинграде. Первой ролью Петра Кулешова была роль Якорева в пьесе А.М. Горького «Последние». Одновременно он стал работать на радио [1, с. 444].

Когда началась Великая Отечественная война, Петр Иванович оставил театр и ушел на фронт. Нередко в перерывах между боями Петр Иванович читал солдатам веселую поэтическую сказку «Базар», подаренную артисту челябинским поэтом В. Кузнецовым. Солдаты ее переписывали и отсылали в тыл своим детям [2, с. 32].

После войны Петр Иванович вернулся в Челябинск. Одна из первых его работ после демобилизации – Дергачев в спектакле «Последняя жертва» А. Островского. Благодаря своему таланту и трудолюбию, Кулешов быстро стал ведущим артистом театра драмы. За свою жизнь он сыграл более 300 ролей. Среди лучших работ: Тристан («Собака на сене» Л. де Веги), Чичиков («Мертвые души» Н. В. Гоголя), Аким («Власть тьмы» Л. Н. Толстого), Сорин («Чайка» А. П. Чехова) и многие другие [1, с. 444].

Всесоюзную славу Петру Ивановичу принесла роль Присыпкина в комедии В. В. Маяковского «Клоп»: актер не жалел сатирических красок, подчеркивая мелкость и ничтожность «бывшего рабочего, бывшего партийца». Спектакль поставила в 1956 г.

режиссер Е. Г. Маркова. Газета «Челябинский рабочий» так писала об актерской игре Петра Ивановича: «Каждый выход Присыпкина – Кулешова сопровождается бурной восторженной реакцией зала – здесь и смех, и аплодисменты. Сначала может показаться, что актер только и заботится о том, чтобы в зале не угасал смех. Но чем дальше разворачивается действие, тем все яснее становится, что актер не смешит, а разит, что смех в его руках – грозное оружие против зла...» [3]. Сам актер говорил о своем персонаже: «Хотелось, чтобы в моего Присыпкина поверили. Я вообще противник какой-либо прямолинейности и схематизма в искусстве...» [3].

Пьеса имела большой успех не только у челябинского зрителя, но и на гастролях. Например, в 1960 г. на гастролях в Ленинграде зрители отметили интересное, своеобразное решение спектаклей «Клоп» и «Чайка» и блестящую актерскую игру исполнителей ведущих ролей [4].

Б. Сушков, анализируя образ Присыпкина, приводит слова авторитетного советского театроведа, критика, доктора искусствоведения Б. Ростюцкого: «Жанровая природа пьесы в ряде моментов раскрыта в спектакле Челябинского театра полнее, энергичнее, последовательнее и цельнее, даже такого образцового спектакля, каким является «Клоп» Московского театра сатиры. <...> Это обусловлено прежде всего исполнением роли Присыпкина П. Кулешовым» [5]. Присыпкин Кулешов с первого появления на сцене находится в состоянии сладостного упоения. Радость, получаемая Присыпкиным в исполнении Кулешова – смехотворная, отталкивающая, – вызывает у зрителей и смех, и негодование. Спектакль прошел уже 210 раз. Никого, кроме П. Кулешова не осталось в спектакле из числа первых исполнителей... [5].

Спектакль стал лауреатом Всесоюзного фестиваля театров, был записан и показан по Центральному телевидению в 1958 г. Не сходил со сцены более 15 лет. Сыграно 230 спектаклей, и все они с Петром Ивановичем в главной роли.

Особенно хорошо удавались Петру Ивановичу роли эксцентричных персонажей, например Отто Кац в спектакле «Иосиф Швейк против Франца Иосифа» (Я. Гашек, режиссер Н. Ю. Орлов). Вот как вспоминал о Петре Ивановиче Н. Ю. Орлов: «Я осознанно ставил “Лес” на Петра Ивановича – Аркашку, а Варфоломеев играл Несчастливцева. <...> Он был неподражаем. Он играл очень ярко. Для него не было главным – смешить. Главное – это горечь, которую испытывает русский актер в этой неизбежной бедности, в этом кочевье, и в то же время ничто его не может остановить: он артист» [6, с. 90].

Помимо актерской работы, Петр Иванович Кулешов был режиссером 16 спектаклей. Практически ежедневно, помимо работы в театре, Петр Иванович Кулешов выступал с концертами в заводских цехах, общежитиях, дворцах культуры, кинотеатрах. В его репертуаре было более 130 рассказов, басен и фельетонов. «Было решено, на предприятиях и учреждениях ежемесячно проводить отчеты-концерты на крупных заводах Челябинска с участием ведущей труппы актеров театра: заслуженны артистов РСФСР Е. Агеева, П. Кулешова, В. Чермянинова и др. <...> Большая часть программы подго-

товлена заново, а П. Кулешов взял индивидуальное обязательство приготовить целое отделение «Сказы о Ленине»» [7].

Вот как в 1960 г. писал в газете «Челябинский рабочий» о П. И. Кулешове челябинский культуролог А. Лазарев: «Нести радость людям – это большое счастье. П. Кулешов наделен им сполна» [3].

Иногда про Кулешова говорили, что он актер одного жанра – ярко выраженный комик. Но ведь нет ничего плохого в том, если актер выступает успешно только в одном жанре. «Он [Кулешов] любит яркую комическую деталь, способствующую более глубоко раскрытию мысли произведения <...> и все-таки Кулешов не только комик, это талант, одинаково сильный и в комических, и в драматических ролях...» [3].

Стремление отыскать в каждом персонаже сокровенное человеческое – это генеральная линия в творческой биографии актера. И хорошо, если драматический материал открывал при этом широкие возможности, например пьесы Маяковского, Горького, Чехова... Но бывало и так, что актер должен «досочинять» своего героя. «Чтобы найти недостающие черты героя, Петр Иванович шел в толпу, в массы и там среди народа отыскивал своих героев. Так он работал над образом Зайцева («Московский характер»), над образом Виталия Марковича («Любовь Ани Березко») и другими» [3].

В 1962 г. драмтеатр поставил «Власть тьмы» Л. Н. Толстого (режиссер Н. Мокин). Роль Акима исполнил Петр Кулешов. В Акиме («невзрачном мужичонке»), которого нужда загнала в самое непривлекательное ремесло золотаря, живет неутомимая жажда справедливости – таким мы его видим в исполнении Петра Кулешова. «Кулешов не нажимает на комизм, но и не страшится легкого смеха <...>, но когда из глубины души Акима вырываются слова, раскрывающие сущность его правдолюбивого характера, П. Кулешов произносит их с впечатляющей уверенностью и заразной верой...» [8].

Критик В. Вохминцев отмечал, что Аким-Кулешов не затмевает образа Митрича (артист П. Соколов), а вместе они создают «пленительный дуэт двух глубоко народных характеров» [8].

Еще одна премьера драматического театра 1962 г. – комедия «Яблоки раздора» советского автора М. Бирюкова (режиссер И. Колтынюк). Петр Кулешов исполнил роль Василия Крячки. Крячку нельзя трактовать только как комического героя – он смешон как секретарь партийной организации, ибо по складу характера этот пост ему не по плечу. «Актер, наряду с улыбкой, вызывает чувство симпатии к своему герою» [9].

Активно выступал Петр Иванович Кулешов и на режиссерском поприще. В 1963 г. поставил спектакль «Палата» по пьесе С. Алешина. Критик Ю. Черепанов отметил достоинства режиссуры: «Режиссерская работа П. Кулешова точна по мысли, ярка по форме и глубока по содержанию...» [10].

Изучив материалы челябинской прессы 1960–1970-х гг., мы убедились в том, что мало кто из драматических артистов мог соперничать с Петром Кулешовым не только в исполнении сатирических ролей, но и в создании серьезных образов. Безусловно, во

многим здесь заслуга режиссеров, сумевших верно почувствовать природу дарования актера и соединить ее со своим замыслом. Постоянный поиск, трудолюбие и талант, а также полная отдача себя зрителям внесли имя Петра Кулешова в историю челябинского драматического театра.

Литература

1. *Палагина Т.В.* Кулешов Петр Иванович // Челябинск: энциклопедия / сост. В. С. Боже, В. А. Черноземцев. Челябинск, 2000. URL: <http://www.book-chel.ru/ind.php?what=card&id=1039> (дата обращения: 23.03.2019).
2. Город красив людьми: почетные граждане Челябинска : рекомендов. библиограф. указатель / сост. Т. В. Губка. Челябинск : ГУК ЧОЮБ, 2006. 65 с.
3. *Лазарев А.* Мастер атакующего смеха // Челябинский рабочий. 1960. 23 декабря.
4. *Вахрушев Ю.* На берегах Невы. Челябинский театр драмы в Ленинграде // Челябинский рабочий. 1960. 12 октября.
5. *Сушков Б.* Театральная судьба Присыпкина // Вечерний Челябинск. 1969. 3 марта.
6. Почетные граждане города Челябинска : справочник : к 275-летию Челябинска / сост. Г. В. Бречко, Л. А. Мангилева. Челябинск : Крокус, 2011. 184 с.
7. *Милосердов В.* Театр – заводу // Вечерний Челябинск. 1969. 26 февраля.
8. *Вохминцев В.* В чем счастье людское? // Челябинский рабочий. 1962. 25 февраля.
9. *Вохминцев В.* Яблоко раздора // Челябинский рабочий. 1962. 31 марта.
10. *Черепанов Ю.* Театр, служи коммунистической пропаганде! // Челябинский рабочий. 1963. 18 апреля.

УДК 316.7:342.5+316.7(470.5)

Л. Е. Добрейцина

КУЛЬТУРА НА ПЕРИФЕРИИ: ПРОБЛЕМЫ И ВОЗМОЖНОСТИ (на примере Свердловской области)

Аннотация. В статье анализируется проблема неравномерности культурного развития регионов на примере Свердловской области. Говорится о необходимости вовлекать периферийные города в современный культурный процесс двунаправленно: через доступность достижений культуры центра для периферии и через активизацию собственной культурной деятельности территорий. В обоих случаях важно использовать возможности как реального, так и виртуального культурного пространства.

Ключевые слова: культурная политика, культурная столица, региональная культура, Урал.

Dobreytsina L. E.

CULTURE AT PERIPHERY: PROBLEMS AND OPPORTUNITIES (ON THE EXAMPLE OF SVERDLOVSK REGION)

Abstract. The article is dedicated to the problem of irregularity in the cultural development of the different Russian regions. The situation is analyzed on the example of Sverdlovsk region. Necessity of involving provincial towns in modern cultural process is proved. It may be possible in realizing two vectors: availability of the best cultural achievements for the periphery and the actualization of the local cultural specific of a region. In both cases using of the opportunities of real and virtual cultural space is important.

Keywords: cultural politics, cultural centre, regional culture, the Urals.

Анализ проблем современной отечественной культуры неизбежно приводит к осознанию того, что одной из ключевых является проблема неравномерности развития территорий. В «Основах государственной культурной политики РФ» (2014) в числе целей культурной политики значатся «создание условий для реализации каждым человеком его творческого потенциала; обеспечение доступа граждан к знаниям, информации, культурным ценностям и благам» [1], а в числе принципов первым стоит «территориальное и социальное равенство граждан <...> в реализации права на доступ к культурным ценностям, участие в культурной жизни и пользование организациями культуры» [1]. Однако проблема остается нерешенной, что осознают и сами власти, и деятели культуры, и рядовые граждане. Безусловно, есть тому объективные причины, одна из главнейших – необъятные просторы России, чисто географическая труднодоступность некоторых мест. В то же время преодолевать этот неблагоприятный фактор необходимо, так как последствия могут быть серьезными, вплоть до формирования в разных регионах людей совершенно разного культурного облика, не понимающих друг друга, живущих в разных культурных мирах. А это, в свою очередь, несет угрозу сохранению единства нации.

Если мы обратимся к Уральскому региону, то увидим, что ситуация здесь далека от реализации тех целей и принципов равнодоступности, которые провозглашает фе-

деральная культурная политика. Среди основных проблем и рисков развития территории, названных, например, в Госпрограмме Свердловской области «Развитие культуры Свердловской области до 2024 года», значатся «неразвитые культурные потребности части населения; неравномерность социально-культурного развития различных муниципальных образований <...> снижение доступности культурных форм досуга для жителей сельской местности и небольших городских поселений <...> неудовлетворительное состояние большинства организаций культуры, находящихся в ведении муниципальных образований – отсутствие единого информационного пространства, объединяющего всю сферу культуры Свердловской области» [2, с. 11]. При этом, думается, «неразвитые культурные потребности части населения» являются прямым следствием отсутствия культурных благ и всех последующих перечисленных в цитате факторов. Отчасти виной тому сложившаяся традиция: большинство городов Свердловской области выросло из заводских поселков, для жителей которых культурное обслуживание не предусматривалось. Но то, что в XVIII–XIX веках могло считаться нормой, никак не подходит для века XXI, и это тот случай, когда традицию лучше нарушить, чем сохранять.

В Госпрограмме обозначен ряд мер, которые планировалось предпринять для решения этой проблемы. Самые из них привычные и понятные – увеличение количества передвижных выставок, театральных и концертных гастролей. В документе указано, что «только 8 из 47 городов области имеют собственные театры, жителям других населенных пунктов театральные услуги практически недоступны.

С 2010 года география выездов областных театров значительно обеднела, сокращается количество показанных спектаклей в сельских территориях» [2, с. 6]. Стоит отметить, что на этом пути есть некоторые подвижки. Например, большой гастрольный тур Свердловского академического театра музыкальной комедии в 2016 году, его же гастроли в Нижнем Тагиле в 2017 и 2018 годах, выставка М. Ш. Брусиловского в Нижнем Тагиле в 2017-м, периодические выезды коллективов Свердловской филармонии в некоторые города области. С 2016 года часть кинопоказов фестиваля неигрового кино «Россия», базирующегося в Екатеринбурге, проходит в Новоуральске и Нижнем Тагиле. Организаторы Уральской индустриальной биеннале также стремятся включать в свою территорию площадки в разных городах области. Но в основном это все же разовые акции. Далеко не все населенные пункты могут принять театральные и музыкальные гастроли или выставки – нет специализированных помещений, концертных залов, сцен нужного размера и с нужным оборудованием и т. д. Здесь всплывает еще одна очевидность – несовершенство материальной базы учреждений культуры в нецентральных городах. В Госпрограмме по развитию культуры в Свердловской области «слабая материально-техническая база учреждений культуры» значится как один из факторов, препятствующих развитию [2, с. 11]. Даже во втором по величине городе области – Нижнем Тагиле – где есть собственная филармония, три профессиональных театра и колледж искусств, нет современного концертного зала. Концертный рояль достойного уровня (марки Bechstein)

и концертный баян были подарены филармонии меценатами лишь накануне 2019 года [3]. Ясно, что в менее крупных городах дело обстоит гораздо хуже.

Выход многим видится в активном использовании учреждениями культуры возможностей виртуального пространства. Виртуальные выставки и экспозиции музеев и даже целые музеи, проект «Виртуальный концертный зал» Свердловской филармонии и ее же трансляции концертов в режиме online в Интернете, оцифровка музейных коллекций и библиотечных фондов – все это вполне реальная помощь в преодолении культурно-информационного разрыва между территориями.

Однако продвижение учреждений культуры из центра в глубинку – это один аспект проблемы. Другой – активизация собственного культурного потенциала этой самой глубинки, возможность небольшим городам жить насыщенной культурной жизнью не «от гастролей до гастролей» и не только в Интернете, знать и ценить местные культурные ценности, быть в какой-то степени участниками процесса. В госпрограмме Свердловской области отмечено, что «темпы роста уровня информатизации муниципальных музеев замедлены, в связи с чем существует необходимость государственного субсидирования этой работы» [2, с. 7]. И там же справедливо отмечено, что «активизация интереса населения к музеям напрямую связана с развитием их выставочной деятельности, использованием современных информационно-телекоммуникационных технологий» [2, с. 7]. Действительно, разрыв между учреждениями культуры современного мегаполиса, каковым в Свердловской области является Екатеринбург, и остальных городов нагляден именно в подходе к работе с публикой. За редким исключением учреждения культуры в области пассивны, можно сказать, «не видны и не слышны» в пространстве города, в то время как современная культурная ситуация требует громко заявлять о себе, рекламировать, завлекать новыми дерзкими акциями и проектами – одним словом, бороться за интерес горожан как в реальном, так и в виртуальном пространстве.

Стоит еще раз обратиться к госпрограмме. В числе факторов, препятствующих развитию культуры, обозначены «отсутствие у большого числа субъектов культурной деятельности стратегий социального продвижения собственного культурного продукта, формирования позитивного имиджа учреждений культуры и отрасли в целом» [2, с. 10], а также «неразвитость негосударственного сектора сферы культуры» [2, с. 11]. Неслучайно именно искусству продвижения своих проектов в среде публики/потребителей сейчас уделяется все большее внимание в процессе обучения будущих деятелей культуры. Этому посвящены и отдельные мероприятия, например, культурный форум Culturalica с подзаголовком «Лаборатория культурных проектов», проводившийся в Екатеринбурге дважды – в 2018 и 2019 годах. В частности, теме «PR, реклама, SMM-тренды 2019 и способы рассказать о себе миру» был посвящен особый мастер-класс [4]. К сожалению, простая истина о том, что если о тебе никто не знает, к тебе никто и не придет, очень медленно внедряется в сознание работников культуры в провинции. Зачастую оправ-

данием выдвигается отсутствие денег на рекламу. И здесь опять-таки существенные возможности дает Интернет. Многие учреждения культуры широко анонсируют свою деятельность через соцсети, новостные интернет-порталы города и области. Важную роль играют и сайты организаций. Однако если большинство культурных институтов городов Свердловской области и обзавелись в последние годы собственными сайтами, информация на них обновляется неаккуратно, зачастую с серьезным опозданием, что, конечно, снижает ценность ресурса. Не менее важно также присутствие на сайтах, связанных с рекламированием туризма в регионе.

Не менее острый вопрос – деньги, которых на развитие культуры в небольших городах, отдаленных регионах, можно сказать, нет вообще. По крайней мере такое впечатление производят учреждения культуры в этих местах. Большинство сотрудников по старинке ориентируется на бюджет, в то время как современный мир дает и некоторые альтернативные возможности заработка. Тема одного из круглых столов «Культуралики» – «Деньги – лучшие практики взаимодействия культуры и бизнеса» [4], а в числе плательщиков перечисляются наряду с государством компания-спонсор, частный филантроп, посетитель, грантодатель. Широкая реклама в Интернете как учреждений культуры, так и отдельных культурных акций могла бы стать основой для краудфандинга – были бы эти акции и учреждения интересны людям.

Наконец, уже аксиомой в мире культуры стал тот факт, что если в каком-то месте нет возможности создать стационарный культурный центр должного уровня, есть другой путь – развития территории через интересные события, фестивали. В 1985 году Евро-союз начал реализацию программы «Европейская культурная столица» [5], суть которой – ежегодно выбирать новую культурную столицу из городов, изначально статусом столичности или признанного культурного центра не обладающих. Для того чтобы стать участником программы, городам необходимо представить проект какого-то культурного события. Фактически это та же грантовая поддержка на реализацию конкретного культурного проекта.

Приятно сознавать, что этот опыт уже переняли некоторые регионы нашей страны, в частности ближайший сосед Свердловской области – Пермский край. Здесь проект «Культурная столица Прикамья» реализуется с 2007 года в рамках госпрограммы «Пермский край – территория культуры». Старт проект был многообещающим, многие городки и даже села края получили мощный толчок для развития, в них появились интересные культурные объекты, а события, приуроченные к конкурсу, стали ежегодными [6].

Таким образом, мировая практика показывает, что есть много возможностей для развития культуры даже в самых отдаленных и небогатых территориях. Но для того чтобы их реализовать, необходима грамотная культурная политика, активизирующая собственные силы и ресурсы регионов, а также использование всех современных, в том числе виртуальных, средств самопрезентации.

Литература

1. Указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» // Портал «Garant.ru». URL: <https://base.garant.ru/70828330/#friends> (дата обращения: 01.03.2019).
2. Постановление Правительства Свердловской области от 21.10.2013 г. № 1268-ПП «Об утверждении государственной программы Свердловской области «Развитие культуры в Свердловской области до 2024 года» (в редакции ППСО от 20.12.2018 № 917-ПП) // Министерство культуры Свердловской области : [офиц. сайт]. URL: <http://mkso.ru/normative/gosprogramma> (дата обращения: 01.03.2019).
3. Нижнетагильской филармонии подарили новый рояль стоимостью несколько миллионов рублей // V-tagile.ru: интернет-газета Нижнего Тагила. 2019. 11 января. URL: <http://www.v-tagile.ru/novosti-nizhnego-tagila/kultura-i-iskusstvo/nizhnetagilskoj-filarmonii-podarili-novyj-royal-stoimostyu-neskolko-millionov-rublej-foto> (дата обращения: 02.03.2019).
4. Culturalica. Лаборатория культурных проектов : [офиц. сайт]. URL: <http://culturalica.ru/program> (дата обращения: 05.03.2019).
5. Хангельдиева И. Г. Культурная политика // Фонд знаний «Ломоносов». URL: <http://lomonosov-fund.ru/enc/ru/encyclopedia:01302:article> (дата обращения: 02.03.2019).
6. Баталина Ю. Пермский край – по-прежнему территория культуры. // Новый компаньон : [Электронное периодическое издание]. 2017. 25 октября. URL: <https://www.newsko.ru/articles/nk-4577922.html> (дата обращения: 03.03.2019).

УДК 004.032.6:316.772.5+316.724:654.1

Е. А. Жилина

ФЕСТИВАЛЬ БУКТРЕЙЛЕРОВ КАК НОВАЯ ФОРМА МЕДИАКОММУНИКАЦИИ

Аннотация. В XXI веке происходит трансформация типа мышления личности: укореняется тенденция перехода от вербального к визуальному. В связи с этим коммуникативная среда пополняется новыми передатчиками информации, основу которых составляет иллюстративный материал. Одной из самых популярных форм становятся буктрейлеры, а фестивали данных видеороликов признаются эффективными площадками для их развития. Видеоаннотации позволяют наладить новые информационные каналы.

Ключевые слова: медиакommunikации, фестиваль, буктрейлинг, медиасреда, медиакультура, информационные технологии.

Zhilina E. A.

FESTIVAL of bOOK TRAILERS AS A NEW FORM OF MEDIA COMMUNICATION

Abstract. In the 21st century, a transformation of the personality type of thinking takes place: the tendency of transition from the verbal to the visual takes root. In this regard, the communicative environment is replenished with new information transmitters, which are based on illustrative material. Book-trailers become one of the most popular form, and the festivals of these videos are recognized as effective platforms for their development. Video annotations allow people to set up new information channels.

Keywords: media communications, festival, book trailing, media environment, media culture, information technologies.

XXI век – эпоха информационно-коммуникационных технологий. Достижения в различных областях науки и техники коренным образом трансформируют не только жизнь общества, но и его культуру. При возросшем потоке информации первоочередными задачами для человека становятся умение искать необходимые данные, а также способность к их быстрому анализу. Тексты в современном обществе теряют свою популярность в качестве основных источников информации. Человек тратит много усилий и времени для того, чтобы вычленив идеи и ключевые характеристики из письменного материала. Высокая ресурсозатратность становится одним из главных недостатков традиционного чтения и снижает его эффективность в качестве инструмента инкультурации личности. Современному читателю для понимания письменного текста зачастую необходимы дополнительные способы подачи информации – визуализация, структурирование, иллюстрирование. Распространение графических образов, таких как схемы, диаграммы, чертежи и т. д., – это пример попытки обработки информации в новом ключе.

Под медиакommunikацией мы будем понимать процесс, в ходе которого личность, социальная группа или иной субъект передает кому-либо общественно значимые, культурные, социальные и иные сообщения. К средствам медиакommunikаций относят различные технические устройства, спектр которых значительно расширился в XXI веке. Из-за этого меняется во многом и концепция современной культуры: одной из основных ее тенден-

ций становится увеличение скорости освоения коммуникативного пространства. В связи с этим классические методы передачи информации, опирающиеся на вербальность, начинают замещаться визуальными средствами. Последние более эффективны за счет мгновенного считывания материала, а значит, обеспечивают легкое усвоение нужных сообщений.

Изменения тенденций коммуникативной сферы отражаются на средствах, с помощью которых транслируется информация. Если рассматривать данный вопрос с исторической точки зрения, то можно определить, что информационная сфера сменила инструменты воздействия: с «печатного» варианта оформления на электронный или машинный. Такой вектор развития задал направления для трансформации медиакommunikации.

Среди современных форм медиакommunikации выделяется буктрейлинг – инновационный механизм инкультурации и социализации личности. Его целью является популяризация чтения посредством коротких видеороликов, в которых изображаются фрагменты, сцены или порой весь сюжет литературного произведения. Буктрейлеры фактически представляют собой визуальное оформление аннотации для книги. В отличие от последних, короткие видеоролики являются менее популярными, но более увлекательными и интересными. Невербальность буктрейлеров, их нетривиальная структура и графическая подача материала – факторы их успешности и эффективности. Человек с помощью буктрейлеров видит лишь суть произведения, они дают ему готовую структуру анализа, которую он должен оценить и объяснить для себя. Визуализация идеи и ключевых тем литературного произведения помогают читателю определиться с выбором книги в эпоху интенсивного информационного потока. Буктрейлеры налаживают с читателем «коммуникативный канал в форме видеоролика, который создан с целью ознакомления аудитории с конкретной издательской продукцией» [1]. Тем самым буктрейлинг вписывается в медиасреду, которая способствует обмену информацией.

Медиасреда – специфическая сфера, в которой реализуются множественные коммуникативные каналы, а также, как полагает ряд исследователей, она является «фактором практической реализации теории “диалога культур”» [2, с. 74]. Среди инструментария данного информационно-культурного пространства принято выделять фестивали. Они становятся важным средством развития медиакультуры. Любой фестиваль предполагает творческую атмосферу и обмен ценностями и традициями, культурным и профессиональным опытом.

Среди разнообразных фестивалей в последние годы приобретают популярность и фестивали буктрейлеров. Зарубежный опыт проведения конкурсов короткометражных роликов богаче российского, однако с каждым годом количество такого рода мероприятий растет. Впервые широкое распространение в нашей стране фестивали буктрейлеров получили в 2011 году. Самыми яркими примерами могут служить конкурсы «Сними книгу», который проходил в рамках литературного проекта в центре чтения «Мир книги» Алтайской краевой библиотеки им. В. Я. Шишкова, и «Книга в кадре!», организованный Вологодской областной юношеской библиотекой имени М. Ф. Тендрякова. Данные фестивали, а также их последователи ставят своей целью наделение читателя специфическими коммуни-

кационными и творческими способностями. Кроме того, ряд мероприятий указывают в своих положениях миссию, заключающуюся в создании специального коммуникативного пространства «между медиа-арт-сообществом и учреждениями, занимающимися книжной культурой» [3]. В частности, данной позиции придерживается конкурс «Book Trailer», прошедший в Красноярске. Самым масштабным мероприятием, связанным с созданием видеоаннотаций, является Всероссийский конкурс-парад буктрейлеров, проведенный в 2013 году. По статистике, за 3 месяца данного фестиваля пришло более 200 работ. Положения конкурса были таковы, что участникам давалась возможность исчерпывающей творческой самореализации: отсутствовали какие-либо ограничения в тематике работ и их форме.

При рассмотрении фестивалей буктрейлеров можно прийти к следующим выводам. Во-первых, они являются не просто конкурсными мероприятиями, но и настоящими креативными лабораториями как для начинающих, так и для уже освоивших технику буктрейлеров авторов. Во-вторых, часто в программу фестиваля включаются мастер-классы и различные лектории. В-третьих, фестивали буктрейлеров ищут новые формы и механизмы, способные вызвать интерес у зрителя, тем самым повысить шанс популяризации произведения, на основе которого был создан видеоролик. В целом можно утверждать, что фестивали буктрейлеров – это одни из эффективных способов реализации задач медиакультуры. Они передают и обрабатывают огромное количество информации, становятся каналами для трансляции необходимых знаний. В рамках фестиваля буктрейлеров развивается диалог человека с экранной культурой: участники активно осваивают различные аудиовизуальные средства, что способствует закреплению специфической медиасреды.

Современное общество под действием новых информационных технологий меняет вектор развития в культурном аспекте. Средства массовой информации или медиа – основа для господствующего типа культуры. Налаживание специфических коммуникативных каналов становится важной задачей. Медиакommunikации нашли свое отражение в различных явлениях, в том числе и буктрейлинге. Создание короткометражных роликов с использованием неограниченного числа изобразительных техник – способ визуализации материала, а также метод создания условий для диалога между личностью и знанием. В полной мере такая особенность буктрейлеров реализуется на фестивалях, которые благодаря многогранности программы и ее разработанности способны дать новые ориентиры для развития медиакультуры.

Литература

1. *Водолазская С.* Буктрейлер как способ визуальной коммуникации через видеохостинги. URL: <https://sibac.info/conf/innovation/xlvi/42512> (дата обращения: 10.04.2019).
2. *Кириллова Н. Б.* Фестиваль аудиовизуальных искусств как индикатор развития региональной медиакультуры // Вестн. КемГУКИ. 2013. № 25. С. 72–82.
3. *Шевцова Н. М.* Отечественные буктрейлеры: проблема эффективности коммуникативной тактики. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/otechestvennye-buktreylery-problema-effektivnosti-kommunikativnoy-taktiki> (дата обращения: 10.04.2019).

DIY-СООБЩЕСТВА КАК ФОРМА КУЛЬТУРЫ СОУЧАСТИЯ

Аннотация. В статье раскрывается смысл понятия «культура соучастия» и принципы формируемого ею сообщества. Также рассматриваются каналы формирования DIY-культуры и ее основополагающие принципы. DIY-сообщество трактуется как один из вариантов реализации культуры соучастия.

Ключевые слова: культура соучастия, DIY, сообщество, опыт, участник.

Kizyun E. V.

DIY COMMUNITIES AS A FORM OF Participatory CULTURE

Abstract. The article reveals the meaning of the concept of “participatory culture” and the principles of the community formed by it. It also discusses the channels of the formation of DIY-culture and its fundamental principles. DIY communities are interpreted as a version of realization of participatory culture.

Keywords: participatory culture, DIY, community, experience, member.

Мы живем в мире, где правят тренды. В музыке, изобразительном искусстве, литературе, кино и многом другом существуют тенденции, которые специалисты в своей сфере оценивают как наиболее перспективные. Одной из таких тенденций стало приобщение аудитории к активному участию в тех или иных событиях. Так, в музейной сфере совсем недавно активно развивали тему эмпатии; сейчас она расширилась до инклюзии – включения абсолютно всех посетителей в происходящие в культурном центре события. В Интернете также стало модно интересоваться мнением пользователей, компании поняли свою выгоду от вовлечения людей в процесс создания продукта и его рекламы. Индустрия развлечений также хочет знать свою аудиторию: гость всегда может высказать свое мнение, оставить отзыв, заполнить анкету – все это будет учтено для более продуктивной работы заведения. Так человек чувствует, что его вклад важен, что его действия дают ощутимый результат. Каждый может стать участником того или иного проекта, волонтером, помощником, фокус-группой, неравнодушным посетителем, соучастником в самом хорошем смысле этого термина.

Можно говорить о том, что на данный момент сформирована особая «культура соучастия». Культуролог Оксана Мороз также называет ее «партиципацией» и поясняет, что под этим словом скрывается «...приближение человека, который ранее был только потребителем культурных и социальных смыслов, к позиции производителя» [1]. Системообразующими факторами для культуры соучастия, по мнению И. С. Самыгина, являются творческая деятельность и общение с единомышленниками [2]. Добавим еще один важный психологический элемент – готовность человека стать

участником, тяга к переосмыслению и трансформации объекта. Иными словами, внутри этой культуры мы видим человека активного, заинтересованного, тяготеющего к самостоятельности и соавторству.

Распространение культуры соучастия в современном мире, на наш взгляд, обусловлено несколькими обстоятельствами психологического характера. Прежде всего это невозможность существовать изолированно от общества, особенно в настоящее время, когда массив накопленной информации стал беспрецедентно огромен и непосилен для обработки одним человеком. Следовательно, возникает потребность в упорядочивании этого потока, в его осмыслении, которую в полной мере удовлетворяют практики культуры соучастия. Также эта культура популярна еще и в силу глобальной доступности информации, что подталкивает людей к общению и взаимодействию и позволяет человеку оставить свой след в той или иной сфере деятельности, доказать свою значимость самому себе.

В настоящее время исследования культуры соучастия охватывают следующие проблемные вопросы: «как люди добровольно объединяются на основе общих интересов; в каких отношениях эти культуры находятся с мейнстримными сегментами ТВ, литературы, кинематографа, искусства; какие практики и ценности связаны с развитием культур соучастия» [3].

В современном мире стать частью какого-то движения, направления, проекта можно двумя способами: «произвести» собственный контент или приобщиться к чужому опыту [4]. Эти способы могут реализовываться как в онлайн-, так и в оффлайн-среде. Например, в блогосфере можно стать участником того или иного сообщества, поделившись своим опытом, мыслями и переживаниями через фотографии, рекомендации и пр. К тому же именно таким образом каждый из пользователей перенимает чужие знания и навыки от реальных людей в сети. В оффлайн-среде же, если институция не усердствует в излишней «сакрализации» своей деятельности, т. е. не настаивает на исключительности своей работы, строгом профессионализме, непринятии критики, управлении элитой, она сама выходит на активных людей и просит их о помощи, например, в проведении исследований, в высказывании рекомендаций по улучшению работы, в генерировании новых идей.

В связи с культурой соучастия особого внимания заслуживает DIY-культура, которая может означать любую, как правило, творческую деятельность, где человек является не просто зрителем или потребителем, а активным участником, творцом. К практикам «Do it yourself» можно отнести рукоделие, создание одежды и предметов интерьера, ремонт/реставрацию, кастомизацию купленных изделий и т. п. Сообщества таких людей наполняют повседневную культуру продуктами собственного производства. Это производство может выражаться в создании вещей ручной работы, новых артефактов или ограничиваться расстановкой личностных акцентов, персонализирующих обычные предметы с помощью индивидуального дизайна. Как пишет

Д. В. Вольф, «в условиях стандартизации массовой культуры, автоматизированных технологий производства и виртуализации реальности, материальный DIY дает человеку возможность самому выстраивать вещественные опоры своего физического бытия, своего телесного присутствия в созданном им самим “твердом”, предметном мире, выразить свое личное, человеческое “Я”» [5].

В прошлом DIY-практика выступала преимущественно в качестве индивидуальной деятельности или же деятельности сообщества, формировавшегося на институциональной основе (например, кружка кройки и шитья при доме культуры). Сейчас же она стала коллективным делом благодаря вовлеченности индивида в интернет-коммуникацию. Пользователи делятся инструкциями по созданию того или иного продукта, подкрепляя их фото- или видеоматериалами. Если публикация в социальных сетях заслуживает внимания, то возникает потребность в отклике других членов сообщества, которая выражается в «лайках», комментариях или добавлении в избранное. Так задокументированные результаты DIY-деятельности превращаются в ресурсную базу идей для тех, кто желает реализовать себя на этом поприще или помочь своей находкой другим. Следовательно, согласно теоретику культуры соучастия Генри Дженкинсу, каждый из пользователей социальных сетей становится автором. Вдобавок к этому, по нашему мнению, такой автор реализует одновременно и функции зрителя. При этом, по словам Г. Дженкинса, автор несет ответственность за производимые тексты, фотографии и стоящие за ними продукты, ведь только достойные результаты, прошедшие внутренний фильтр создателя, будут полезны сообществу и будут пользоваться популярностью [1].

Основой для формирования DIY-сообщества могут выступать конкретные виды деятельности (ремонт и изготовление одежды, оформление интерьера), лидеры мнений (дизайнеры, стилисты, популярные аккаунты с идеями) или даже просто отсутствие в магазинах товаров, способных удовлетворить спрос. Основными принципами DIY, которых придерживаются участники сообщества, схожи с общими чертами культуры соучастия. В первую очередь можно отметить научаемость, самостоятельность, вовлеченность, искреннее желание заниматься этим делом, творчество и общение. Затем можно выделить базу такой культуры, которая основывается на взаимопомощи, общих интересах и желании закрепить свое существование в материальных объектах. Кроме того, деятельность этих людей обозначает пересмотр отношений между продуктом/произведением, автором и зрителями, ведь человек теперь сам может быть одновременно идейным вдохновителем, создателем и потребителем собственного продукта. Производство теперь не только результат деятельности профессионала, среда творчества демократизируется и становится открытой.

Таким образом, можно сказать, что культура соучастия становится существенным фактором социокультурных перемен. С одной стороны, в рамках этой культуры происходит отказ от элитарности в пользу доступности, с другой – опыт в любой сфере стано-

вится ориентированным на зрителя и одновременно участника. DIY также представляет собой пример культуры соучастия с ее характерными особенностями: вещественными результатами творчества, взаимодействием с единомышленниками и удовлетворением потребности в самореализации.

Литература

1. *Мороз О.В.* Партиципация как культурная практика // Постнаука: проект о современной фундаментальной науке. URL: <https://postnauka.ru/video/75977> (дата обращения: 12.04.19).
2. *Самыгин С. И.* Субкультуры и культуры соучастия – сходство и различие // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2017. № 8–9. С. 1–8.
3. *Самутина Н.* Культуры соучастия (фанаты, виддеры, блогеры, геймеры): лекция // Еврейский музей и центр толерантности. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9JLahOuk-EwM&t=497s> (дата обращения: 14.04.19).
4. *Сохарева Т.* Соучастие или ничто // Арт-гид. URL: <http://artguide.com/posts/1302> (дата обращения: 10.04.19).
5. *Вольф Д. В.* Феномен DIY в художественной культуре XX–XXI веков : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2016. 211 с.

ОБЩЕСТВЕННЫЙ БАЛ КАК ФОРМА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. В статье рассматривается общественный бал как культурная практика и новая форма социально-культурной деятельности, направленная на улучшение коммуникативной молодежной среды, разнообразие культурно-досуговой сферы. Автор дает определение общественно-бальной культуре, выявляет ее социокультурные функции и формы.

Ключевые слова: бал, общественный бал, социально-культурная деятельность, общественно-бальная культура, функции бала.

Korshunova A. V.

PUBLIC BALL AS A FORM OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES

Abstract. The article deals with the social ball as a cultural practice and a new form of social and cultural activities aimed at improving the communicative youth environment, the diversity of cultural and leisure sphere. The author gives the definition of social and ball culture, reveals its socio-cultural functions and forms.

Keywords: ball, community ball, socio-cultural activities, socio-ball culture, the function of the ball.

Историю России, так же, как и историю любого современного государства, невозможно представить без такого важного культурного явления, как бал. На протяжении многих веков своего развития бал формировался как социокультурный феномен и культурная практика. В настоящее время он становится популярным видом досуга среди представителей разных возрастных групп.

Бал объединяет в себе танцы, строгий церемониал и свою особенную систему знаков; все это позволяет анализировать бал как культурно-исторический и эстетический феномен. Бал представляет собой комплексное явление, в разной степени относящееся к трем сферам: бытовой (коммуникация и общение в ходе бала), эстетической (требования, предъявляемые к костюму и поведению на мероприятии) и хореографической (танцы, жесты и движения, приемлемые на балу).

С исторической точки зрения бальный церемониал изучали такие авторы, как М. М. Богословский, Е. В. Дуков [1], Н. Л. Гавликовский, О. Ю. Захарова [2] и др. Как музыкально-концертная практика бал рассматривается в работах Ю. А. Бахрушина, М. В. Васильевой-Рождественской, М. С. Друскина и др.

Нас же будет интересовать общественный бал как некая социально-культурная практика, призванная стать новой формой коммуникации и рекреации современной молодежи. «Задачей современного общества должно стать не только сохранение накопленных культурных ценностей, но и их использование и передача, посредством включения памятников в пространство современной культуры» [3, с. 11]. Поэтому в борьбу за приори-

тетные методы актуализации и ретрансляции культурного наследия в России вступают новые социокультурные практики, среди которых особое значение приобретают общественные балы.

Современные общественные балы делятся на несколько категорий. Первая категория – это исторические балы. Цель исторического бала – реконструкция определенной эпохи с максимальной достоверностью. Для этого на балах подобного типа исполняются танцы и действует дресс-код одного строго определенного периода.

Вторая категория – ролевые балы. Для проведения такого бала выбирается определенная тематика – сюжет фильма или книги. Здесь участникам предлагается выбрать любимого персонажа и воссоздать его образ и костюм. Можно сказать, что ролевые балы – это современная разновидность бала-маскарада.

Третья категория – студенческие или школьные молодежные балы. Их объединяет то, что участники подобного мероприятия являются учащимися или студентами. Подобные балы могут проходить как в рамках одного, так и нескольких учебных заведений.

Четвертая категория – инклюзивные балы для людей с инвалидностью. Танцы и дресс-код на подобных балах подбираются с учетом особенностей их участников.

«Общественный бал – это комплексное историческое явление, представляющее собой танцевальный вечер, который обладает такими отличительными чертами как повышенная торжественность, особый церемониал, порядок и выбор танцев, требования к этикету и дресс-коду присутствующих. Исходя из этого, можно охарактеризовать общественно-бальную культуру как систему, представляющую собой способ бытования бала в повседневной культуре современного человека» [4, с. 101].

Общественно-бальная культура, как любая форма социокультурной деятельности, призвана выполнять ряд функций. Функцию коммуникации бальная культура выполняет в следующих аспектах: как форма общения в пространстве самого бала и как форма трансляции бальной культуры из поколения в поколения.

Консолидирующая функция заключается в том, что современные общественные балы являются своеобразным способом единения социокультурной группы. Например, современные общественные балы могут объединять школьников и студентов (студенческие, школьные балы и т. д.), курсантов, учащихся специализированных заведений (кадетские балы), любителей поэзии и литературы (поэтические, литературные балы) и т. д.

Еще одна функция общественно-бальной культуры – это трансляция значимого социального опыта, передача важных знаний и организация общения между поколениями. Подтверждением и примером данной функции может служить само существование современных общественных балов как мероприятия, во многом перенявшего и сохранившего исторические нормы и традиции.

Регулятивная функция общественно-бальной культуры заключается в закреплении и трансляции комплекса норм и образцов поведения, моральных ценностей. Участие

в бальном мероприятии, как уже говорилось выше, требует от индивида выполнения определенных требований к поведению, костюму, внешнему виду: все эти правила, преломляясь в реалиях общественно-бальной культуры, воспринимаются человеком и закрепляются в его сознании. «Внешнее оформление образа и стиля накладывает значительный отпечаток на нормы поведения. Данный процесс формирует тип социального поведения, задает формы общения “кавалеров” и “дам”, развивает уверенность движений, свободу и непринужденность в постановке фигуры, что влияет на социальное и психологическое восприятие мира и задает определенные нормативы поведения» [5].

Последняя функция общественного бала – рекреационная. Она выражается в том, что бал является способом проведения досуга, отдыхом от повседневности и источником удовольствия. Неотъемлемой частью бала является танец, который был и остается одним из ведущих способов развлечения. На современных общественных балах приобщение к танцу как залого приятного досуга и активного отдыха получило тотальное распространение, а гедонистическую функцию можно назвать ведущей среди прочих.

В России существует множество студий историко-бытового, старинного танца, которые проводят многочисленные мероприятия различной специфики: от исторических до общественных балов. Для объединения студий и упрощения получения информации о предстоящих событиях сезона был создан интернет-журнал «Бальный вестник», в котором освещаются предстоящие бальные события. В базе организации числится 256 бальных объединений: студий, школ, клубов исторических танцев.

В настоящий момент почти в каждом институте проходят собственные студенческие балы и зачастую функционируют общественно-бальные объединения. Среди них можно выделить студенческие студии историко-бытового танца: университетский клуб «Бал МГИМО», университетский клуб «Балы МГТУ им. Баумана», «Студия исторического танца» при Российском православном университете, «Школа исторических бальных танцев» клуба МИИГАиК, а также «Школа старинного танца в МГУ».

Таким образом, общественные балы – это новая форма социально-культурной деятельности, направленная на формирование атмосферы доброжелательности, ощущения единства и на рефлекссию самоидентификации в молодежной среде. Общественно-бальная культура оказывает мощное воздействие на развитие личности молодежи, ее духовное мировосприятие, вызывая интерес к музыкальной, танцевальной и литературной культуре прошлого. Активное продвижение и развитие общественно-бальных движений в молодежной среде за последние десятилетия свидетельствует о том, что они могут получить государственную поддержку и широкое общественное признание как эффективное средство духовно-нравственного воспитания.

Литература

1. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М. : Классика-XXI, 2003. 254 с.

2. *Захарова О. Ю.* Русский бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика. М. : Центрполиграф, 2010. 448 с.

3. *Зайцева И. А.* Наследие как предмет социально-культурного проектирования // Национальное культурное наследие России: региональный аспект : материалы V Всерос. науч.-практ. конф. / под ред. С. В. Соловьевой. Самара : Самар. гос. ин-т культуры, 2017. С. 151–157.

4. *Коршунова А. В.* Общественно-бальная культура в России: традиции и инновации // Культура и молодежь: искусство соучастия : материалы XLV науч.-творч. конф. студентов СГИК / под ред. С. В. Соловьевой. Самара : Самар. гос. ин-т культуры, 2017. С. 101–104.

5. *Нархова Е. Н.* Студенческий бал // Социология культуры. Социология студенческого досуга. URL: <https://media.ls.urfu.ru/511/1331/3020/2912/1745/> (дата обращения: 14.04.2019).

УДК 069.5+069.7

Т. А. Ладыгина

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭСТАФЕТА КАК ФОРМА СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКИ

Аннотация. В статье представлен опыт реализации музейного краеведческого проекта. Современные музейные практики способствуют консолидации усилий городских общественных организаций и учреждений культуры по сохранению культурной памяти, формированию привлекательного образа территорий, особенно малых городов, а также гражданско-патриотическому воспитанию молодежи.

Ключевые слова: провинциальный музей, музейные практики, региональная идентичность, краеведческие проекты, молодежная аудитория.

Ladygina T. A.

HISTORICAL RELAY RACE AS A FORM OF MODERN MUSEUM PRACTICE

Abstract. The article presents the experience of the Museum of local history project. Modern museum practices contribute to the consolidation of the efforts of the urban social organizations and cultural institutions for the preservation of cultural memory, forming an attractive image of the territories, especially in small towns, as well as civic-patriotic education of youth.

Keywords: provincial museum, museum practice, regional identity, regional projects, youth audience.

Феномен культурной памяти является популярным предметом теоретических и прикладных исследований в культурологии. По мнению Д. С. Лихачева, «...история культуры – это история человеческой памяти» [1, с. 69]. Ее изучению посвящены труды многих отечественных и зарубежных авторов – Я. Ассмана, Ю. М. Лотмана, П. Нора и др. Особый интерес для данной работы представляют исследования И. Я. Мурзиной и М. Л. Шуб.

Культурная память – это относительно устойчивая система значимых для группы представлений о прошлом, транслируемых в обобщенно-символических и универсально доступных формах, порождающая определенные ценностные ориентации и поведенческие модели членов группы, проявляющаяся в ритуально-праздничных и коммеморативных практиках и имеющая искусственно формируемый характер, интегративные свойства и идентификационный потенциал [2, с. 9]. Основные причины актуализации проблематики культурной памяти связаны с кризисом идентичности, кризисом информации, кризисом традиции [2].

Сохранение культурной памяти – одна из главных задач современного краеведческого музея. Деятельность Красноуфимского краеведческого музея (Свердловская область) в этом направлении решает много задач: от брендинга территории до гражданско-патриотического воспитания молодежи. Проблема использования музейных практик как инструмента формирования привлекательного образа территории отражена в ряде наших

публикаций [3]. Данная статья посвящена краеведческим проектам, направленным на подростковую и молодежную аудиторию.

Музей использует богатый арсенал мероприятий различной тематики в рамках все-российских и региональных музейных акций, таких как «Ночь музеев», «Экологическая декада», «Неделя: музей и дети». Наиболее популярными в работе с молодежью являются интерактивные формы: квесты по экспозициям музея, экскурсии с анимационными персонажами, творческие конкурсы.

Интересные события проводятся не только в музейном пространстве. В последние годы активно используется и городское пространство. Например, ежегодно в рамках акции «Европейская ночь музеев в Свердловской области» проводится экстремально-интеллектуальная игра «Автоквест по земскому городу», в ходе которого командам выдается лист с заданиями и они ищут ответы на территории города. Историческую информацию о городе участники узнают не пассивно от экскурсовода, а активно находят сами в текстах мемориальных досок, названиях улиц, разгадывая предложенные зашифрованные тесты.

Ко Дню Победы краеведческим музеем организуется молодежный проект исторической эстафеты «Великая Отечественная война 1941–1945 г. в истории города Красноуфимска и Красноуфимского района». Этот проект основан на богатом краеведческом материале [4] и успешно реализуется уже в течение пяти лет [5].

К участию в эстафете приглашаются разновозрастные команды воспитанников военно-патриотических клубов и других общественных и образовательных организаций. В результате исторического ориентирования ребята узнают военную историю города, имена Героев Советского Союза и тружеников тыла.

Проходит эстафета в три этапа: 1) подготовительный; 2) историческое ориентирование и историческое тестирование; 3) конкурс патриотической песни. Время реализации – в течение месяца.

Главная цель проекта – сохранение культурной памяти. Задачи проекта включают:

- 1) гражданско-правовое воспитание молодежи через привлечение внимания к военной истории родного города;
- 2) формирование региональной идентичности участников проекта;
- 3) укрепление партнерских отношений организаторов проекта (краеведческий музей, ветеранские общественные организации, учреждения культуры).

На сегодняшний день город Красноуфимск и Красноуфимский район являются самостоятельными муниципалитетами, а в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. они были едины. Историческая память не имеет границ, поэтому военная история объединяет два муниципалитета.

В 2014 г., в первый год реализации проекта, в мероприятии приняло участие 6 команд (60 человек). За пять лет эстафета приобрела популярность: количество команд увеличилось втрое, расширился список спонсоров. В 2019 г. данное мероприятие получило

признание администрации города и включено в большой общегородской проект «Дорогой перемен».

В проведении исторической эстафеты, кроме Краеведческого музея, принимают участие общественные организации – Советы ветеранов г. Красноуфимска и Красноуфимского района, Красноуфимская общественная организация инвалидов войны в Афганистане. В ходе реализации проекта одновременно встречаются три поколения: поколение, пережившее тяжелое, голодное военное и послевоенное время; участники боевых действий локальных вооруженных конфликтов и современные школьники и студенты. Такое общение на деле способствует передаче культурной памяти от поколения поколению.

Таким образом, современные музейные практики предполагают выход в городское пространство и сотрудничество с различными учреждениями и общественными организациями – хранителями культурной памяти. Локальные музейные инициативы, сделанные профессионально и отвечающие вызовам времени, имеют шанс получить общественное признание и официальную поддержку и могут становиться масштабными региональными проектами. Такая положительная трансформация произошла с проектом Красноуфимского краеведческого музея «Историческая эстафета: Великая Отечественная война 1941–1945 годов в истории города Красноуфимска и Красноуфимского района». Эстафета нацелена на молодежную аудиторию, но процесс ее организации и проведения объединяет несколько поколений и создает условия для сохранения культурной памяти.

Литература

1. *Ладыгина Т. А.* Музейные коммуникации: продвижение историко-культурного наследия малого города // *Коммуникология*. 2018. Т. 6, № 5. С. 155–162.
2. *Шуб М. Л.* Социальная, коллективная и культурная память: новый подход к определению смысловых границ понятий // *Обсерватория культуры*. 2017. Т. 14, № 1. С. 4–11.
3. *Ладыгина Т. А.* Историческая эстафета школьников // *Красноуфимск* : [город. информ. портал] URL: <http://krasnoufimsk.ru/novosti/4250-70-letiyu-pobedy-posvyashchaetsya> (дата обращения: 25.03.2019).
4. *Лотман Ю. М.* Память в культурологическом освещении // Ю. М. Лотман. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 200–202.
5. *Нора П.* Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // *Франция-память*. СПб. : СПбГУ, 1999. С. 17–50.

УДК 7.027+655.28.026.11

В. И. Лаптева

НА ГРАНИ МЕЙЛ-АРТА И «КНИГИ ХУДОЖНИКА»

Аннотация. В статье рассматриваются переходные формы искусства, располагающиеся между мейл-артом и «книгой художника», на примере работ отечественных художников.

Ключевые слова: мейл-арт, книга художника, современное искусство.

Lapteva V. I.

ON THE VERGE OF MAIL-ART AND «ARTIST'S BOOK»

Abstract. The article discusses transitional forms of art, located between mail art and an artist's book, on the example of works by Russian artists.

Keywords: mail-art, artist's book, contemporary art.

Опыты и эксперименты, связанные с использованием книги, ее формы и образа, появились еще в конце XIX – начале XX в., хотя некоторые исследователи считают первой попыткой создания книги художников сборник стихотворений «Песни невинности и опыта» (1789) Уильяма Блейка. Вместе с женой Кэтрин он выполнил первые экземпляры сборника вручную, самостоятельно написав, проиллюстрировав и сшив каждый сборник. Термин «книга художника» является дословным переводом французского выражения «Livre d'artiste» и представляет собой произведение искусства, в котором художник является единственным автором книги от начала и до конца процесса ее создания. Она может существовать в единственном экземпляре или иметь малый тираж (до 300 экз.), чаще всего выполнена вручную, хотя бывают и полиграфические экземпляры. Автор, создавая «книгу художника», выступает художником в широком смысле слова: он разрабатывает концепцию, пишет тексты, рисует, конструирует всю книгу самостоятельно. С этой формой экспериментировали разные европейские художники-модернисты, видя в ней своеобразный полигон для отработки найденных приемов. В русском искусстве «книгу художника» обычно связывают с первым авангардом (поэзия А. Кручёных, В. Хлебникова, В. Маяковского в оформлении П. Филонова, О. Розановой, К. Малевича, М. Ларионова, Н. Гончаровой) и нонконформизмом. «Книга художника» развивалась и в Свердловске, с начала 1970-х годов этим направлением активно занимались художники Уктусской школы (особенно А. Таршис и С. Сигей) и Е. Малахин, больше известный как старик Б.У.Кашкин. Сделанная вручную, всегда малотиражная или существующая в одном экземпляре, она противостояла массовой книге. Оставаясь в каком-то смысле традиционной, «книга художника» была открыта экспериментам и постоянно развивалась, находя новые формы (таблички, свитка, кодекса, книги-гармошки, портфолио и др.) или выходя в пространство и становясь объектом, как, например, в работе С. Шутова «Arbiter.Elegantiarum», Р. Герловиной «Кубик», Г. Сапгира «Сонеты на рубашке» и др.

Тяга к экспериментам, противостояние массовости и тиражности, особое отношение к бумаге («вакханалия тактильности», по словам Е. Деготь [1, с. 13]), синтез различных видов искусств и материалов – все это роднит «книгу художника» с такой разновидностью графического искусства, как мейл-арт. В момент возникновения мейл-арт воспринимался как открытое искусство, способное преодолеть элитарность «высокого искусства», сохранив при этом уникальность каждого артефакта. Проявления почтового искусства встречаются уже в XIX в., когда художники стали более свободными благодаря техническому прогрессу, начали использовать новые художественные материалы. Но концептуальные истоки мейл-арта принято видеть в практиках дадаистов и итальянских футуристов начала XX в. Последние еще до начала Первой мировой войны отправляли друг другу письма и самодельные открытки. В большинстве случаев отправлениями становились почтовые карточки с нанесенными на них разными шрифтами лозунгами и высказываниями. В русскую художественную практику мейл-арт приходит позже – в 1980-е гг. Его развитие можно наблюдать на примере Уктусской школы (В. Дьяченко, А. Таршис, С. Сигей) и коллекции, собранной Жоржем Матчере и Надей Волконской и насчитывающей несколько сотен конвертов, выполненных художниками московского концептуализма, питерского неофициального искусства, представители «левого МОСХа» и др. Первая выставка прошла лишь в 1985 г. в рамках Фестиваля молодежи и студенчества в одном из павильонов ВДНХ (орг. К. Падина), вторая – в 1989 г. в Ейске (орг. С. Сигей и А. Таршис).

Первыми, кто решил соединить мейл-арт и книгу художника, были художники группы Fluxus. «В России объединением мэйл-арт и книги художника занималась Наталья Куликова, составив книгу “Необычайно легки” из десяти открыток посланных на Соловецкие острова» [2, с. 13]. Но более известной коллаборацией мейл-арта и «книги художника» в кругах любителей последней является работа А. Кузькина «И.-В. Гёте. Страдания юного Вертера» 1982 г., воссоздающая ситуацию из романа. Текст приходил читателю по частям в виде отдельных писем, которые были отправлены в те же даты, что и в книге. Приходящие в почтовый ящик адресата письма снимали литературную условность и дистанцию между главным персонажем и читателем, приближая происходящие события к его личной жизни, делая их более близкими для эмоционального переживания.

Схожими по воплощению являются «ИКЕА-поэмы» А. Суздалева и Н. Куликовой. В начале 2000-х гг. шведская компания мебели часто рассылала рекламные каталоги с характерными фразами и фотографиями потенциальным клиентам. В 2000 г. А. Суздальев и Н. Куликова отправляли друг другу открытки и конверты со стихами и различными фразами. На следующий год они создали книгу в картонном футляре из этих посланий. Подобные игры с полиграфическим «мусором», составление коллажей и объектов любители практиковать дадаисты, а А. Суздальев становится своеобразным продолжателем этой традиции (Пример текста на одной из открыток: «Представьте, что Вам надоело

жить для украшения своих домов, и днем и ночью, выглядеть незавершенно, разумными игрушками. Стоять за дверью, жизни» [3, с. 10].)

Пограничным явлением можно назвать журнал А. Таршис (Ры Никоновой) «Дубль», номера которого обладали необычным видом (например, выпуск 1992 г. с надписью «publicdomain» напоминал голову акулы) и собирались из различных сообщений, присланных ей художниками со всего мира, в том числе мейл-арт-художниками. Конечный вариант журнала отправлялся также по почте. Сейчас их можно встретить в некоторых коллекциях и Интернете в виде фотографий на форумах мейл-арт художников.

Из более современных работ художников, работающих на пересечении книги художника и мейл-арта, можно назвать проект «Fishmailart» А. Коптевой и А. Браулова. Одна из их экспериментальных работ – «Бумажная прогулка» 2012 г. – белоснежная книга, внутри которой читатель/зритель «гулял» по основным архитектурным достопримечательностям Санкт-Петербурга. Она была выполненная в традиционной форме книги-кодекса и перевязана белой бечевкой, внутри находились объемные изображения словно заснеженных зданий Исаакиевского собора, Спаса на Крови, Главного Штаба и др. Само исполнение книги очень сдержанное и минималистичное, никаких лишних деталей, полное отсутствие цвета, используется лишь белая плоскость бумаги и черный цвет чернил от ручки. Более камерный вариант – книжка «Начало» 2011 г. – отчасти автобиографичная работа о девочке Тате. Книга создавалась при помощи авторской иллюстрации, коротких предложений и вставок коллажа. Однако в ней преобладает графическое начало, коллаж лишь дополняет историю на нескольких страницах и применяется в совсем ином ключе по сравнению с упомянутыми выше авторами, это уже не игра с наследием дадаизма. Есть у этих художников и другие самодельные книжки, все они минималистичны по исполнению, существуют в единственном экземпляре. Визуальная составляющая полностью перевешивает вербальную (в большинстве случаев в их книгах складывается только визуальная история). В финале каждая работа была отправлена по почте, что стало своеобразным завершающим акцентом.

Есть и другие современные художники, которые работают с книгой художника и используют почтовые элементы, но их работы не принадлежат полю мейл-арта, т. к. никогда не были отправлены. Это, например, объединяющая в себе традиции «книги художника» и почтовую эстетику книга Евгения Стрелкова «Письма для неба» (1998–2012) издательства «Дирижабль»: внутри конверта, сшитого красной нитью, находится папка с пронумерованными письмами. Письма состоят из коротких текстов, соединенных с графическими иллюстрациями и марками. Также можно упомянуть Дмитрия Бабенко, создавшего книгу «Атлас» (2018) в виде книги-портфолио, внутри которой размещаются листы с графическими коллажами в духе и стилистике дада и Нью-Йоркской школы корреспонденции Рея Джонсона и различные почтовые элементы (штампы, артист-штамп, марки).

В российской современной художественной практике мало художников мейл-арта, еще меньше тех, кто создает объекты на границе мейл-арта и «книги художника». У их

иностранных коллег это встречается намного чаще. Сложно сказать, связано ли это с большим интересом к эксперименту или с демократичностью иностранной почтовой службы. Много ценных экземпляров представлено в онлайн-архиве М. Погарского [4], российского писателя, художника и коллекционера, или Кристофера Скиннера [5], художника-гравера и графического дизайнера из Великобритании. В этой сфере интересен зин-проект «Мейл-арт – делает мир городом» созданный Шерил Пен и Компанией и объединяющий 25 художников. Этот проект напоминает так называемую «путешествующую тетрадь», но вышедшую на новый уровень.

Таким образом, создаются очень разные объекты, но визуально воплощающие переходные формы между мейл-артом и «книгой художника». У одних художников создаваемый объект отталкивается от традиции создания книги, у других – от конверта или открытки. Но в результате они становятся синтетическими объектами, внутри которых пересекаются эти традиции.

Литература

1. Авангард и традиция: Книги русских художников 20 века // Рос. гос. библиотека : каталог выставки. М. : Даблус, 1993. 80 с.
2. Погарский М. В. Неадекватный взгляд на мир. Книга о книге художника. М. : Д-Графикс, 2005. 96 с.
3. Суздалев А., Куликова Н. ИКЕА-поэмы. Экземпляр № 17. 2002. 38 с.
4. Погарский М. В. Московский архив книги художника. URL: <http://www.pogarsky.ru/cgi-bin/foremanel.pl?mod=pages&id=438> (дата обращения: 06.04.2019).
5. Lestaret. Graphic design and other things by Christopher Skinner. URL: <https://lestaret.wordpress.com/> (дата обращения: 06.04.2019).

УДК 792.055.2+004.774.6

П. А. Ляпустина

МЕЖДУ СПЕКТАКЛЕМ И ВЫСТАВКОЙ: «ДЕМОНЫ ВРУБЕЛЯ» НА ФЕСТИВАЛЕ КАМЕРНЫХ И МОНОСПЕКТАКЛЕЙ «ОН. ОНА. ОНИ.»

Аннотация. В статье рассматривается специфика спектакля «Демоны Врубеля» камерного Санкт-Петербургского театра «ТОК» с применением аудиовизуальных технологий, его особенности и проблемы существования в традиционном театральном пространстве.

Ключевые слова: спектакль, мультимедийная выставка, социально-культурный продукт, пространство сцены.

Liapustina P. A.

BETWEEN THE PLAY AND THE EXHIBITION: “THE DEMONS OF VRUBEL” AT THE FESTIVAL OF CHAMBER AND MONO-PERFORMANCES, “ON. ONA. ONI.”

Abstract. The article deals with the specifics of the play “Demons of Vrubel” of the St. Petersburg chamber theater “TOK” with the use of audiovisual technologies, its features and problems of existence in the traditional theater sphere.

Keywords: play, multimedia exhibition, socio-cultural product, the space of the stage.

С 6 по 8 апреля 2019 года в Екатеринбурге на базе Екатеринбургского государственного театрального института во второй раз прошел Всероссийский фестиваль камерных и моноспектаклей «Он. Она. Они.» с международным участием. На фестиваль приехали различные театральные коллективы, и одним из них стал камерный Санкт-Петербургский театр «ТОК» со спектаклем «Демоны Врубеля». Как говорит о себе сам театр, это пространство для открытого новому и активного зрителя, готового сопереживать и участвовать в спектакле наравне с его создателями.

В современном состоянии культуры ощущается возможность и даже необходимость постоянного слияния и взаимопроникновения различных сфер: театральной в музейную, музейной в музыкальную и т. д. Мы все больше видим выставок в кинотеатрах, концертов в кафе, спектаклей в музеях. Вот на подобном культурном столкновении и возник спектакль «Демоны Врубеля».

Фабула его предельно проста и построена на двух вещах: на письмах близким и на его картинах прежде всего «демонах» («Демон сидящий», «Демон летящий», «Демон поверженный» [1]). Создатели спектакля пытаются выяснить, как Михаил Александрович Врубель создавал своего «Демона», о чем думал в процессе и как это повлияло на его жизнь.

Спектакль был показан в одной из мастерских Учебного театра, а это не более нескольких квадратных метров сценического пространства и 20–30 посадочных мест.

Играть спектакли в подобных пространствах достаточно проблематично и неудобно, но театр «ТОК» нашел свои пути решения.

Пространство спектакля было создано искусственно благодаря мультимедийным технологиям: одна из стен мастерской полностью выполняла роль интерактивной доски. Это подарило спектаклю сразу несколько эффектов:

1) Трансформация пространства [2, с. 118]. Проекция картин Михаила Врубеля создает пространство спектакля искусственно, периодически расширяя либо сужая его. Кроме того, не пришлось «съедать» и так небольшое пространство декорациями. Из-за этого у зрителя не возникало дискомфорта при просмотре, никто не устал за час игрового времени, из чего можно сделать вывод, что аудиовизуальные технологии способны влиять не только на психологическое, но и на физическое восприятие.

2) Включение. Театр «ТОК» позиционирует себя как иммерсивный театр, а это значит, что для него очень важна на спектакле работа со зрителем. Иммерсивные спектакли направлены на максимальное включение зрителя в процесс спектакля, будь то внешнее воздействие или непосредственная работа со зрителем [3]. А подобные интерактивные технологии позволяют увлечь зрителя за собой, когда он сам становится частью диалога.

3) Визуализация. Подобные технологии раньше были подвластны только кинематографу с его искусством монтажа, теперь же мы и в спектакле можем увидеть дополненную картинку, которая не оставит непонятных вопросов. И плюс, и минус одновременно – нам не нужно ничего додумывать.

Этот конкретный спектакль действительно нельзя назвать классическим: 60 % игрового времени главный герой взаимодействует со своими картинами-демонами – т. е., по сути, просто-напросто с одной из стен мастерской.

Все вышеперечисленное мы можем отнести к преимуществам аудиовизуальных технологий, но все они не так однозначны. Комментарии жюри фестиваля были безапелляционны: такому спектаклю место в музее, а не в театре.

Он, и правда, чем-то похож на современные мультимедийные выставки. Например, в рамках проекта «Ожившие полотна» на ретроспективной выставке картин Ван Гога мы также можем увидеть синтез его картин и озвученных писем к брату Тео, в которых он комментировал свои работы. Разница, возможно, лишь в том, что в «Демомах Врубеля» мы не просто слышим голос, но видим актера, который взаимодействует со своим напарником, изображающим немого Демона.

Вопрос применения аудиовизуальных и медиатехнологий в сферах классического искусства действительно до сих пор очень спорный. Защитники-консерваторы сразу говорят об утрате истинного искусства, о неправильных акцентах и т. п. Если говорить о спектакле, тут тоже есть свои нюансы: каковы задачи актера в подобной постановке, как воплощается образ.

Есть версии, что применение подобных технологий принижает настоящее театральное искусство, приравнивая его к массовому кино и/или перформансу. Подобное мнение

существует не только в театральной сфере – в музейной, например, тоже (поэтому особенно иронично), что спектакль был порекомендован для показа в музеях и галереях.

С одной стороны, аудиовизуальные технологии, будь то технологии для спектакля или выставки, дополняют реальность происходящего [2]. С другой – появляется риск замещения реального объекта и унификации процессов. Собственно, поэтому мы и не можем однозначно сказать, что «Демоны Врубеля» – это театральный спектакль или мультимедийная ретроспектива работ художника, а помещаем его где-то между.

На мой взгляд, говоря о «Демонах Врубеля», мы имеем дело с принципиально новым социокультурным и аудиовизуальным продуктом, и поэтому его нельзя назвать ни спектаклем, ни перформансом, ни выставкой. Этот продукт возник на стыке нескольких сфер искусства и одновременно с этим не представляет из себя никакую конкретную.

Этот спектакль можно назвать показательным и на его примере проследить некоторые тенденции театральной сцены, когда мы видим всё больше других спектаклей, использующих подобные приёмы, или даже целые театры, которые на этом специализируются – как Санкт-Петербургский театр «ТОК».

Литература

1. *Герман М. Ю.* Михаил Врубель. СПб. : Аврора, 2010. 160 с.
2. *Астафьева Т. В., Петрова Э. А.* Аудиовизуализация режиссерской идеи как художественная технология зрелища // Тамбов: Грамота. 2016. №7 (69). С. 117–120.
3. *Ландер А.* Краткая история иммерсивного театра в России. URL: <https://esquire.ru/articles/23452-immersive-theater/#part0> (дата обращения 15.04.2019).

ТВОРЧЕСТВО ТИМОФЕЯ РАДИ В КОНТЕКСТЕ СВЕТОВОЙ КУЛЬТУРЫ ЕКАТЕРИНБУРГА

Аннотация. Статья посвящена феномену световой культуры, получившему распространение в современном Екатеринбурге. Световая культура рассматривается как один из важнейших источников формирования городского пространства. Большую роль в ее развитии играют фестивали современного искусства и творчество отдельных художников. В контексте световой культуры Екатеринбурга анализируется творчество уличного художника Тимофея Ради.

Ключевые слова: световая культура, пространство города, световые арт-объекты, Тимофей Ради.

Mikharevich Yu. V.

CREATIVITY OF TIMOFEY RADYA IN THE CONTEXT OF YEKATERINBURG LIGHT CULTURE

Abstract. The article describes the light culture that has become widespread in modern Yekaterinburg, which serves as the main source of urban space. A major role in its development is played by contemporary art festivals and the work of individual artists, for example, Timofey Radya.

Keywords: light culture, city space, light art objects, Timofey Radya.

В типизированной городской застройке современного мегаполиса большую роль играет световая культура. Именно она во многом облагораживает облик города, формирует мышление его жителей. Поэтому важно создавать наполненное смыслами пространство и культурную среду его обитателей. В эпоху глобализации, когда темп жизни человека ускоряется, городское пространство может служить если не единственным, то основным источником информации: «в современном медиализированном обществе доминирующим способом коммуникации становится визуальная» [1, с. 2]. Свет в данном случае выступает источником информации, который помогает привлечь внимание людей, выделить и донести до них нужную мысль. Однако световое пространство города не представляет собой единой системы. Чаще всего внимание привлекают вывески магазинов, подсветка жилых комплексов, но особую угрозу представляют рекламные плакаты, которые формируют информационное поле мегаполиса.

Световая культура связана с развитием современных технологий, которые сделали возможным использование искусственного освещения в качестве источника создания полноценного арт-объекта. Это позволило световому искусству занять лидирующие позиции в Екатеринбурге. Многие художники экспериментируют со светом, создавая новое культурное пространство. Однако основной проблемой является недостаточная заинтересованность отдельных художников в создании световых арт-объектов, поскольку для этого нужно иметь хорошую подготовку и понимание процессов не только в сфере искусства, но и в науке. Также открытым остается вопрос финансирования: основные

световые арт-объекты Екатеринбурга были спонсированы крупными организациями в рекламных целях или администрацией города. В качестве примера можно привести архитектурную инсталляцию «Павильон лучистый» на ул. Красноармейской, который служит местом для отдыха и знакомства со световым искусством. Арт-объект «Барометр настроения» у «Пассажа» сканирует и отражает настроение горожан. Световая инсталляция у центра паровых коктейлей «Ni-Hua-Nua» на ул. Хомякова служит для привлечения внимания к продукту компании. Из этого можно сделать вывод, что световые арт-объекты Екатеринбурга выполняют развлекательную функцию или используются в качестве рекламы. Отдельные художники, работающие ради искусства и являющиеся создателями новых смыслов, встречаются крайне редко, но они есть.

Отличительной особенностью световой культуры Урала является ее существование в рамках фестивалей, мероприятий и выставок. Так, примером является прошедший 1–2 марта 2019 года фестиваль нового аудиовизуального искусства «Первый луч». Показанные на дисплее медиафасада «Ельцин-центра» произведения видеоарта способствовали развитию светового искусства Екатеринбурга, привлечению к нему внимания широкой общественности. Однако настоящей традицией может считаться ежегодный международный фестиваль светового искусства в Екатеринбурге под названием «Не темно»: «Фестиваль стремится к тому, чтобы стать частью региональной идентичности через нестандартное обыгрывание сурового уральского климата, комплексность формата и свободный стиль художественного самовыражения» [2]. Важно понимать, что создаваемые арт-объекты чаще всего существуют только в период проведения мероприятия, однако для особо полюбившихся жителям города работ делают исключения. Одной из них стали «Абажуры» наиболее перспективного, если не сказать единственного современного художника, занимающегося реорганизацией пространства Екатеринбурга при помощи светового искусства, Тимофея Ради, которые с 2013 года освещают проспект Ленина в зимнее время года, придавая атмосферу тепла и уюта.

Большой интерес представляет еще один световой арт-объект Тимофея Ради «Кто мы, откуда, куда мы идем?», который достался в подарок городу после проведения IV Уральской индустриальной биеннале современного искусства в 2017 году. Несмотря на кажущуюся простоту этой фразы, ее смысл трактовался по-разному в начале XX и XXI веков. Достаточно вспомнить картину Поля Гогена, в названии которой фигурируют те же «вечные» вопросы, но в иной последовательности: «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?». Это может быть понято следующим образом: в эпоху всемирной глобализации и всеобщей межкультурной коммуникации не так важно, откуда человек родом, гораздо ценнее его личность, взгляды и убеждения. И если работа XX века характеризует цикл человеческого существования: рождение, жизнь и смерть, то арт-объект показывает восприятие людьми времени: иллюстрирует смену парадигм, вызванную падением советской идеологии и переход к либерализму и плюрализму России, лозунг «Слава труду» сменяется возможностью свободного выбора собственного пути. Сам

автор, рассуждая над смыслом вопроса, приходит к следующему выводу: «Несмотря на свет букв, что-то темное осталось в нем по сей день» [3]. Таким образом, световой арт-объект Тимофея Ради служит одной из смысловых доминант Екатеринбурга, формирует культурное пространство столицы Урала.

Подводя итог, можно сказать, что в современном Екатеринбурге световая культура является основным источником реорганизации городского пространства. Переносу акцента с вызывающей рекламы на световые арт-объекты способствует талантливые художники, например Тимофей Радя. Благодаря им и проведению фестивалей световая культура получила мощный толчок для активного развития в будущем города.

Литература

1. *Костина Д. А.* Визуальные практики в городском пространстве: стратегии функционирования и тактики освоения // Изв. Урал. фед. ун-та. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2013. № 1 (110). С. 141–148.
2. Официальный сайт Тимофея Ради. URL: <http://where.t-radya.com/> (дата обращения: 10.04.2019).
3. Официальное сообщество фестиваля «Не темно». URL: <https://vk.com/undarkfestival> (дата обращения: 10.04.2019).

УДК 792.055.2+792.01:929Леман

Л. М. Немченко

ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ СПЕКТАКЛЬ: СЕМАНТИКА И ПРАГМАТИКА (на материале спектакля «Шпаликов» театральной платформы «Ельцин-центра» «В центре»)

Аннотация. Статья посвящена осмыслению феномена современного театра, определенного немецким театроведом Хансом-Тимом Леманом как «постдраматический театр». Цель статьи – показать способ существования постдрамы в реальном театральном процессе. Постдраматический театр – это театр, разрывающий традиции нарративного искусства, отказывающийся от жесткой структуры. Прагматика постдрамы – в создании нового полилингвистического пространства. Постдрама меняет все языковые элементы театра, включая и зрительские ожидания.

Ключевые слова: Леман, семантика, прагматика, «постдраматический театр», театральная платформа «В центре», спектакль «Шпаликов».

Nemchenko L. M.

A POSTDRAMATIC PERFORMANCE: SEMANTICS AND PRAGMATICS (ON THE EXAMPLE OF THE PERFORMANCE «SHPALIKOV» BY THE THEATRICAL PLATFORM «IN THE CENTER»)

Abstract. The article is devoted to the understanding of the phenomenon of modern theatre, defined by the German theater critic Hans-Tim Lehman as «post-drama theatre». The purpose of the article to show the way of existence of a post-drama in a real theatrical process. Postdramatic theatre breaks the tradition of narrative art, refuses the rigid structure. The pragmatics of post-drama is in the creation of a new polylinguistic space. Post drama changes all the language elements of the theater, including the audience's expectations.

Keywords: Leman, semantics, pragmatics, «post-drama theater», theatrical platform «In the Center», performance «Shpalikov».

Общим для театральных практик рубежа XX–XXI вв. было постоянное нарушение видовых и жанровых границ, «работа» на «чужих» территориях (запевшие актеры в спектаклях «Театр-Театр» Бориса Мильграма, включение видеоарта в текст драматического спектакля, бессловесные «Три сестры» Тимофея Кулябина и др.). Переведенная на русский язык книга Х. Т. Лемана «Постдраматический театр» оказалась востребованной в первую очередь с методологической точки зрения. Леман предложил термин, способный обозначить явление нового театра, который формально сохраняет набор традиционных языковых элементов – драматургию, актера, режиссера, но при этом и литература, и актерская игра, и режиссерская конструкция оказываются вне структурно-функциональных связей, иерархий, они присутствуют и одновременно отсутствуют, драма заменяется вербатимом, «сырыми», фрагментарными текстами, в актерской игре преобладает «нулевая» условность, вызывающая удивление от нарочитого непрофессионализма, лишь, пожалуй, режиссер остается главным волеизъявителем, но уже только по отношению к драматическому тексту и актеру, ибо звуковая, пластическая,образи-

тельные стихии спектакля оказываются в одном ряду с его усилиями, не подчиняются ему, а создают самостоятельное поле. Вся эта цепочка связей маркируется как «постдраматический театр».

Постдраматический театр располагается «на границе между „театром“ как таковым, перформансом, визуальными искусствами, танцем и музыкой» [1, с. 174]. Постдраматический театр вписывается в контекст постклассики, в частности постгуманизма, «когда судьба человека все чаще рассматривается под знаком его исторического конца» [4, с. 117], а «биологические, несовершенные органы будут заменяться искусственными, нестареющими, и возникнет непрерывный энерго-информационный обмен постчеловеческого техноорганизма со всей окружающей средой [2, с. 118]; постграмотности, постнауки, но в целом в контекст постмодерна. В постмодерне реальность не воспринимается как закономерность, критике подвергается метарассказ и метаистории, на что в свое время обратил внимание Ж. Лиотар: «В современном обществе и культуре – постиндустриальном обществе и постмодернистской культуре <...> великий рассказ утратил свое правдоподобие, вне зависимости от способа унификации, который ему предназначался...» [3, с. 92].

В это же самое время место структурированного порядка занимает хаос, претендующий на свою структуру. О симулятивности знания, практики пишет Ж. Бодрийяр. Изучая потребительское общество в контексте медиа, он замечает, что культурная деятельность человека превращается в создание культуры из сообщений, из медиа, из их цикличности и повторяемости [4, с. 159].

Спектакль театральной платформы «Ельцин-центра» «В центре», поставленный режиссером Николаем Русским по пьесе Рината Ташимова «Шпаликов», семантически воспроизводит все установки постдрамы: нетрадиционная биография, отсутствие драматического развития и действия, а также внятного сюжета с прописанными судьбами героев. При этом спектакль – честный разговор о времени, которое давно превратилось в мифологическое время 60-х, в «То самое славное время, / Когда мы не с теми – а с теми, / Когда по дороге потерей / Еще потеряться не верим / А кто потерялся – им легче, / Они все далече, далече». Миф не подвергается верификации, он дает свободу воображению, в нашем случае – воображению драматурга и режиссера, которые позволяют гулять под ручку первому секретарю КПСС Никите Сергеевичу Хрущеву и президенту США Ричарду Никсону. В мифе есть место и для Потопа (сцена «Потоп», когда слезы Шпаликова заливают Москву и ее жителей, среди которых все те же Никсон и Хрущев плюс съемочная группа). И если несколько лет назад Валерий Тодоровский в сериале «Оттепель», где смерть сценариста Кости Паршина (читай Шпаликова) была исходным событием, «насеял» пространство и время 60-х точным, подробно выстроенным предметным миром, из которого рождалась достоверность эпохи, то спектакль Николая Русского принципиально минималистичен и условен. Эта условность диктуется, конечно, объективными условиями жизни театральной платформы «В центре», но не только. Пустое пространство

прямоугольной аудитории Центра дает ощущение свободы, столь важной характеристики 60-х, и одновременно права на одиночество, желанное и трагическое для художника (не случайно в спектакле часто Шпаликов теряется и его ищут). Это пустое пространство с низким потолком напоминает и съемочный павильон, и коридоры власти, и московские улицы, по которым шагают хорошие и не очень хорошие люди.

Спектакль «Шпаликов» объединяет разные языки искусств – кино, музыку, танец, поэзию. При отсутствии строго организованного сюжета этот полилингвизм создает атмосферу ушедших 60-х, дает возможность зрителю конструировать свое представление о Художнике, власти, истории. В режиме доверия автора воспринимающему средствами разных художественных языков и представляется прагматика постдраматического спектакля.

Литература

1. Леман Х. Т. Постдраматический театр. М. : ABCdesign, 2013. 312 с.
2. Эпштейн М. От знания к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. М. ; СПб. : Центр гум. инициатив, 2016. 480 с.
3. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М. : Ин-т эксперимент. социологии ; СПб. : АЛЕТЕЙЯ, 1998. 160 с.
4. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М. : Республика ; Культурная революция, 2006. 269 с.

УДК 004.77:070.11+070.11:78+316.74:004.032.6

К. Н. Смоленцев

«ПОЛЬЗОВАТЕЛЬСКАЯ» МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРНЕТ-ЖУРНАЛИСТИКА НА ПЛОЩАДКЕ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ

Аннотация. В статье рассматривается музыкальная интернет-журналистика и ее современные формы в социальных сетях, осмысливается ее нынешнее состояние и потребность молодой аудитории в быстросменяемой информации.

Ключевые слова: музыкальная журналистика, массмедиа, культура, автор, музыка, интернет, социальные сети.

Smolentsev K. N.

«USER-DEFINED» MUSIC ONLINE-JOURNALISM IN SOCIAL MEDIA

Abstract. The article discusses the concept of online music journalism and its modern forms in social networks, reflects on its current state, the author's position, the need for a young audience for rapidly changing information.

Keywords: music journalism, mass media, culture, author, music, Internet, social networks.

Музыкальная журналистика как разновидность социально-культурной деятельности активно развивается в системе журналистики в целом, и аспекты ее функционирования в интернет-пространстве имеют свою специфику. Большое внимание этой теме в своих работах уделяли Т. А. Курышева [1], Е. Д. Кузнецова [2], А. А. Калмыков [3], М. А. Уланова [4].

В данной статье попытаемся сформулировать собственное определение музыкальной интернет-журналистики. Музыкальная интернет-журналистика – это коммуникационная, общественная и социальная деятельность по сбору, обработке и периодическому распространению публицистических материалов по теме музыкальной продукции через каналы и базы данных сети Интернет.

Для того чтобы изучить всю ее специфику, «необходимо понимать, что музыкальная журналистика постоянно видоизменяется, и на это влияет множество факторов, в зависимости от которых можно выделить несколько разновидностей музыкальной журналистики» [3].

Современную российскую интернет-журналистику можно поделить на две части: *аналитическую*, где журналисты анализируют контент и создают рецензии, обзоры, заметки, и *информационную*, в рамках которых специалисты представляют музыкальную продукцию с точки зрения факта, без аналитики.

Музыкальная журналистика в интернете лишь несколько лет назад стала самостоятельным творческим направлением. Как пишет Е. Д. Кузнецова, «новой формой интернет-журналистики можно назвать сайты, которые посвящены музыкальным исполнителям, организациям, новостям и событиям. Уже сейчас можно выделить их главное преимущество – возможность получить в режиме реального времени актуальную ин-

формацию, освещенную со всех сторон. Есть также и недостатки: зачастую журналисты создают свои материалы анонимно, что приводит к отсутствию ответственности за достоверность информации» [2].

Можно согласиться с автором в том, что современная музыкальная интернет-журналистика России имеет огромные перспективы развития. Сейчас она начинает активно функционировать, представляя совершенно новый контент, на сайтах, в блогах и социальных сетях. Журналистские материалы о музыке могут воплощаться не только в вербальной, но и в аудио- и аудиовизуальной формах, привлекая художественные средства кино, видеоигр и изобразительного искусства. Причем благодаря таким преимуществам интернет-СМИ, как гипертекстуальность, мультимедийность, интерактивность и оперативность, произведения музыкальной журналистики приобретают большую убедительность и доступны массовой аудитории.

На просторах Рунета и социальных сетей появился особый род музыкальной журналистики – «пользовательская» музыкальная интернет-журналистика. Она представлена одним автором или ни от кого не зависящей группой авторов, занимающихся публикациями на тему музыки в социальной сети «ВКонтакте», на платформе «Яндекс.Дзен» или каналах в Telegram.

Самое главное преимущество интернет-СМИ и блогов о музыке, базирующихся во «ВКонтакте», – автономность и самостоятельность. Авторы по собственному желанию выбирают вектор движения своего СМИ, его направленность, жанр, дизайн; наиболее популярные блоги самостоятельно работают с рекламодателями, могут набирать штат и даже зарабатывать деньги. Еще одним преимуществом интернет-СМИ в социальной сети является наглядность и обратная связь. По количеству подписчиков, лайков и комментариев можно зафиксировать самые резонансные темы, а также дальнейшее направление развития. Удобным интерфейсом для определения актуальности представляемого контента является вкладка «Статистика», в которой автор способен точно выявить *охват аудитории* – пользователей, просмотревших записи сообщества на стене или в разделе «Новости»; *посещаемость* – среднее и общее суточное количество уникальных посетителей, их пол и возраст; *актуальность* – количество лайков, репостов, комментариев.

Достоинство интернет-СМИ в социальных сетях заключается в возможности не покупать домен сайта. Существует также вероятность вообще обходиться без сайта, на котором публикуется весь контент, так как основную площадку предоставляет сама сеть. В отличие от сайтов, у которых нет версий приложения на телефон, социальные сети почти всегда этой функцией обладают. В связи с этим создается удобство пользования и слежения за обновляемым контентом в непосредственной близости к остальной жизни публики. Аудитория может одновременно в одном приложении или на одном сайте и слушать музыку, и читать контент, и обсуждать его с другими людьми, и общаться со своими друзьями, решая житейские проблемы. Единство в этом случае – несомненное преимущество.

У этой формы музыкальной журналистики есть и специфические недостатки. К их числу относятся, например, статусность. Со временем в умах людей сложился стереотип, что настоящее интернет-издание о музыке должно иметь свой сайт, свой кодекс, свои зафиксированные в суде правовые нормы о ведении бизнеса и законе об авторском праве. Это оправданно и справедливо, поэтому интернет-СМИ, специализирующиеся в социальных сетях, имеют меньший авторитет, чем те, которые официально зафиксировали свои права на журналистскую деятельность. Кроме этого, официально зарегистрированные СМИ, имеющие собственный сайт и домен, обычно сами создают себе персональные странички, группы, паблики в социальных сетях, тем самым увеличивая аудиторию.

Рассмотрим несколько примеров интернет-СМИ в социальной сети ВКонтакте. Для удобства поделим их на несколько видов:

- 1) группы/паблики, которые делают упор на публикацию свежих музыкальных альбомов или плейлистов с краткой аннотацией;
- 2) группы/паблики, занимающиеся освещением деятельности молодых музыкантов;
- 3) авторские блоги, в которых высказываются личные субъективные мнения по тем или иным музыкальным аспектам;
- 4) группы/паблики, освещающие деятельность одного артиста или одной музыкальной группы, а также определенный жанр (трип-хоп, трэп, классическая музыка);
- 5) представительства официально зарегистрированных СМИ;
- 6) иностранные или российские радиостанции.

В качестве показательных примеров первого пункта выступают паблики «Другая Музыка», «Indie Music», «Новые песни», «Послушано», «Musicholics». Их объединяет общий принцип публикаций контента – краткая аннотация в виде одного предложения, емко характеризующего содержимое пластинки, обложка альбома и песни из него. Именно так выглядит типичный для данных сообществ материал. Это может быть новость как про свежий релиз, так и про старый, важный, отметивший свой юбилей. Данные сообщества иногда «постят» важные новости по грядущим новинкам, вышедшие видеоклипы или плейлисты, которые присылают подписчики. Самое большое количество подписчиков у «Другой музыки» – 866 тысяч.

В паблики, занимающиеся освещением деятельности молодых музыкантов, входят «Soundcheck – музыка Екатеринбурга», «Husky Tunes». Тематика данных интернет-СМИ одновременно уже и шире, чем тех, что мы рассматривали ранее. Уже – из-за своей локальной направленности – освещения музыкальной сферы Екатеринбурга, а шире – из-за форм и разнообразия публикуемого контента. Так, «Husky Tunes» выпускают интервью, видеоклипы, тизеры, аудиоподкасты, фотоотчеты с концертов, видеоистории в новостях «ВКонтакте», организуют свои концерты и вечеринки, публикуют видеоблог, афишу концертов, базу данных для местных музыкантов, коллекцию новой музыки, чарт. И все это аккуратно разложено на их сайте: <http://huskytunes.ru> [5].

Авторские блоги во «ВКонтакте» представлены множеством интернет-СМИ: «Оранжевый паблик. Музыкальный подкаст “Евгеника”», «Оркестр клуба одиноких сердец майора Пронина», «Blitz and Chips», «HIGH 5», «Музыкальный взгляд. Лучшие альбомы с 1970 года». Несмотря на разный дизайн и концепцию, их объединяет четкая авторская позиция и субъективная форма.

В этих сообществах очень редко можно встретить информацию о музыкантах, не связанных с коллективами, которые являются основной тематикой этих сообществ. Авторы, ведущие подобные интернет-СМИ, являются официальными, но чаще неофициальными, а именно фан-представителями, пресс-секретарями, предлагающими информацию об артистах. Например, администратор сообщества «Arctic Monkeys» будет публиковать и публикует новости, интервью, фотографии, музыку, видео, слухи, переводы только о группе «Arctic Monkeys».

Представительства официально зарегистрированных СМИ – это те сообщества интернет-СМИ, что прошли верификацию и получили «галочку» от администрации социальной сети, официально подтверждающую их уникальность и достоверность как интернет-ресурс. В качестве примеров выступают интернет-СМИ «The Flow», «Афиша», «VSRAP» и др.

Подводя итоги, отметим, что это лишь малая часть большого пласта из того, что мы привыкли называть музыкальной журналистикой. Постепенно отказываясь от устоявшихся годами форм, она приобрела новые черты и способы коммуникации и органично встроилась в современную медиакультуру. Куда приведет эта тропа, покажет будущее.

Литература

1. *Курышева Т. А.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика : учеб. пособие для вузов. М. : Владос-Пресс, 2007. 296 с.
2. *Кузнецова Е. Д.* Музыкальная журналистика в современном интернет-пространстве России // Язык. Культура. Коммуникации. 2016. № 1. URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/367> (дата обращения: 15.04.2019).
3. *Калмыков А. А., Коханова Л. А.* Интернет-журналистика : учеб. пособие. М. : Юнити-Дана, 2005. 383 с.
4. *Уланова М. А.* Интернет-журналистика : практ. руководство. М. : Аспект Пресс, 2017. 238 с.
5. Husky Tunes : онлайн-журнал о качественной музыке в Екатеринбурге. 2019. URL: <http://huskytunes.ru/> (дата обращения: 15.04.2019).

УДК 394.26(476)+316.722:008+304.3

А. И. Степанцов

ПОТЕНЦИАЛ СЕЛЬСКОГО КУЛЬТУРНОГО ДОСУГА БЕЛАРУСИ

Аннотация. Статья посвящена проблеме сохранения культурных традиций сельских районов республики Беларусь. Автор видит решение задачи сохранения самобытности культурных традиций белорусского села в актуализации социокультурного потенциала сельских регионов, в раскрытии уникальности ресурсов каждой территории и их культурной специализации, в поиске форм включенности населения в процессы социокультурного развития территорий.

Ключевые слова: культурные традиции, социокультурный потенциал сельских регионов, культурный досуг.

Stepantsov A. I.

POTENTIAL OF RURAL CULTURAL LEISURE IN BELARUS

Abstract. The solution to the problem of preserving the identity of the cultural traditions of the Belarus village is to actualize the socio-cultural potential of rural regions, to reveal the uniqueness of the resources of each territory and their cultural specialization, to find forms of involvement of the population in the processes of socio-cultural development of territories.

Keywords: cultural traditions, socio-cultural potential of rural regions, cultural leisure.

В условиях усиления в социокультурном пространстве урбанистических влияний актуализируется ответственная задача сохранения самобытности культурных традиций белорусского села: преданий, обычаев, особенностей уклада жизни, искусства народных музыкантов, танцоров, местных умельцев, ремесленников. Важным для сельской культурной среды становится гуманизация, оздоровление и окультуривание ближайшего окружения, обеспечение полноценного личностного развития, позитивной социализации и инкультурации детей, подростков, молодежи. Все это повышает роль социально-культурной деятельности учреждений культуры, их значение в организации культурного досуга, эстетическом развитии населения. Возникает необходимость искать оптимальные формы и модели учреждений клубного типа, как многофункциональных, так и профильных, специализированных, совершенствовать их нормативно-правовую, экономическую и материально-техническую базу. Особенно важна направленность учреждений культуры на сохранение и развитие народных фольклорных традиций, на создание школ прикладного народного искусства как важнейшей и полноправной части социально-культурных комплексов.

Учреждения культуры сельских поселений имеют ограниченные возможности по организации досуга из-за скромных размеров бюджетных средств, поэтому возникает необходимость в концентрации и координации их технологических и инфраструктурных ресурсов. Управленческие усилия направляются на интеграцию деятельности сельских учреждений культуры, активизацию привлечения внебюджетных средств для создания культурных проектов на условиях партнерства.

Среди современных моделей организационно-структурного реформирования клуба – дома (центры) ремесел, фольклора, народного творчества, культурно-спортивные центры, центры культуры и отдыха, дома социально-культурных услуг, культурно-образовательные центры и др. Клубы и аналогичные структуры клубного типа могут действовать как самостоятельно, так и при государственных, кооперативных, общественных организациях, предприятиях, учреждениях.

Возрастает роль региональных культурных акций, становящихся маяками культурного досуга не только на своей территории, но и за ее пределами. Интересен опыт совместного проведения фестивалей, «брендовых» в стране и имеющих международный отклик.

Один из таких фестивалей традиционно проводится в Гомельской области и своим названием «Зов Полесья» условно объединяет историко-культурную область – Белорусское Полесье. Заметим, что географический регион Полесье простирается в четырех странах: Беларусь (почти 20 % территории страны), Украина (ок. 19 %), Россия (небольшая часть Брянской области), Польша (часть Люблинского воеводства).

Международный фестиваль этнокультурных традиций «Зов Полесья» в 2018 году прошел в пятый раз в агрогородке Лясковичи Петриковского района. Этот небольшой поселок (ок. 700 жителей) находится в ареале Национального парка «Припятский», известного как центр уникального природного комплекса в обширной пойме реки Припять. Проведение этнокультурного фестиваля в заповедной зоне первобытных заливных дубрав, лугов и царства птиц (парк имеет международный статус ключевой орнитологической территории) создает неповторимый природный колорит происходящему художественному событию.

В фестивале «Зов Полесья» участвовало более 1,7 тыс. артистов, около 20 тыс. зрителей. Программу представляли творческие коллективы, мастера и ремесленники из полесских районов Гомельской и Брестской областей. Почти на 3 км развернулись подворья белорусских деревень с необычными названиями, своей давней историей, традициями, например, Хлябы, Дварэц, Бабраняты, Мальцы, Серп... Подворья предлагали дегустацию традиционных блюд по старинным рецептам, проводили мастер-классы по изготовлению аутентичных декоративно-прикладных изделий. Там было представлено многое, чем богат полесский край. Это кузнечное и гончарное дело, резьба по дереву и лозоплетение, изготовление реквизита и кукол для батлейки, ткачество и «зеленая аптека» («народныя лекі з прыроднай аптэкі»).

На открытых сценах проходили выступления фольклорных ансамблей с оригинальными местными композициями. Впервые на фестивале показали свои кукольные спектакли переносные театры-батлейки. На полесской земле этот вид народного искусства известен с XVI века, и современное возрождение его на массовых праздниках обнадеживает.

Большой интерес и живое участие посетителей фестиваля было проявлено к мастер-классам «Танчым па-даўнейшаму» по старинным бытовым танцам. Завлекали всех и народные игры, забавы на представлении «Сярод вескі карагод».

На торжественном открытии фестиваля по традиции состоялось объявление званий «Почетный паляшук» уроженцам Полесья, внесшим большой вклад в социально-экономическое развитие региона, в сохранение и популяризацию этнокультурных традиций. Дипломы были вручены руководителю народного ансамбля «Вытинанка» Столинского дома культуры Петру Остапчуку и спортсмену-байдарочнику, олимпийскому чемпиону, многократному чемпиону мира Роману Петрушенко. Завершал фестиваль финал конкурса «Полесская красавица – 2018». Ближе к вечеру была объявлена победительница – Юлия Герасименко из Петрикова.

Фестиваль состоялся как общественно-культурная, художественная акция. Он дал возможность творческого самовыражения всем участникам, в очередной раз стал школой передового опыта организации и поддержки народного творчества. Как культурное событие фестиваль широко отмечался в республиканской прессе, на телевидении, его материалы размещены в Интернете, а значит, содержательная художественная информация стала доступна значительной аудитории пользователей.

Для организаторов-менеджеров фестиваль стал школой управления социально-культурным проектом, позволившей накопить действенный опыт подготовки территории, привлечения партнеров к проведению праздника, режиссерско-постановочной проработки всего комплекса культурных мероприятий.

Культурологический смысл фестивальной акции заключается в ее значимости как культурного ресурса, репрезентирующего и объединяющего региональное сообщество. Культурные ресурсы региона – это то, что отличает данный регион от других, что делает его уникальным, неповторимым и своеобразным. Социолог Т. В. Кузьменко предлагает концепцию эффективного развития сельской местности, основанную на учете особенностей сельского сообщества в совокупности его культурных и социальных характеристик, на раскрытии социокультурного потенциала региона. Необходимо формирование и продвижение бренда региона, что позволит «в полной мере конвертировать имеющийся социокультурный потенциал в культурный, социальный и экономический капитал» [1].

Решение проблемы актуализации социокультурного потенциала сельских регионов видится в раскрытии уникальности ресурсов каждой территории и их культурной специализации, в поиске форм включенности населения в процессы социокультурного развития территорий. Проявления такого опыта имеются в каждой области страны: разрабатывая культурную специфику территории (культурное наследие и традиции), формируя на этой основе ее имидж, удастся активизировать местное сообщество, привлечь гостей, туристов, инвесторов.

Литература

1. Кузьменко Т. В. Социокультурный потенциал как ресурс развития сельских регионов // Социологический альманах. 2012. Вып. 3. С. 303–312.

УДК 316.74:7+7.01–056.266+612.394.2+004.032.6

Н. И. Суханина

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИНКЛЮЗИВНЫЕ ПРАКТИКИ КАК АКТУАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ СОЦИАЛЬНО- КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В РОССИИ

Аннотация. Содержание социально-культурной деятельности в разное время и в разных регионах определяется актуальными ситуациями и потребностями людей. В современном обществе одним из преобладающих направлений является инклюзия. В данной статье автор рассматривает проблему интеграции людей с ОВЗ в социокультурную среду посредством художественных инклюзивных практик на примере существующих в России художественных инклюзивных проектов.

Ключевые слова: социально-культурная деятельность, художественные инклюзивные проекты, социально-культурная реабилитация, социальная интеграция, абилитация, цифровые технологии.

Sukhanina N. I.

THE ART OF INCLUSIVE PRACTICE AS AN IMPORTANT DIRECTION IN THE MODERN SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES IN RUSSIA

Abstract. The content of social and cultural activities at different times and in different regions is determined by the actual situations and needs of people. In modern society, one of the prevailing tendencies is inclusion. In this article the author analyzes the problem of integration of people with physical inability into the socio-cultural environment through artistic inclusive practices by the example of existing in Russia artistic inclusive projects.

Keywords: social and cultural work, inclusive art practices, social and cultural rehabilitation, social integration, habilitation, digital technologies.

Социально-культурную деятельность можно расценивать как многофункциональную интегративную сферу, целями которой являются организация содержательного и рационального досуга людей, развитие и удовлетворение их культурных потребностей, создание необходимых условий для самореализации и раскрытия способностей личности в свободное время. Одним из самых популярных направлений в этой области является художественное. Его культурно-досуговые программы предназначены для решения задач массового эстетического воспитания населения, формирования художественной культуры личности и создания условий для приобщения людей к художественным ценностям. В этом направлении социально-культурной деятельности наиболее актуальны и востребованы социально-культурная реабилитация и поддержка, основным объектом которых являются социально ослабленные и социально незащищенные группы населения: пенсионеры, престарелые граждане, ветераны, инвалиды, молодые семьи, неполные семьи, многодетные семьи, воины-интернационалисты, дети, учащиеся общеобразовательных учреждений, студенты, малообеспеченные категории граждан и т. п. У людей с ограниченными возможностями социальная интеграция осуществляется посредством абилитации, характеризующейся первоначальным формированием социально-культурных умений и навыков.

Этот процесс не обходится без различных социальных, защитных, реабилитационных (адаптационных, анимационных, коррекционных) технологий, которые являются неотъемлемой частью социально-культурной деятельности. В этой сфере к базовым технологиям относятся специализированные игровые, культуротерапевтические, арт-терапевтические подходы [1]. Применение перечисленных технологий позволяет людям с ограниченными возможностями развивать творческие способности, навыки коммуникации. Творческий компонент предотвращает проявления однообразия и монотонности в этом процессе.

В России традиционно использовалась практика участия деятелей театрального искусства в социально-культурной реабилитации и поддержке людей с ограниченными возможностями. В дальнейшем театры начали осваивать арт-терапевтические технологии, в ходе которых появились новые формы социально-культурной реабилитации детей и взрослых-инвалидов средствами искусства. Например, в 1962 г. в Москве был создан первый профессиональный Театр мимики и жеста. Это событие стало важным шагом в вовлечении в сферу культуры людей, не обладающих слухом, как в нашей стране, так и за рубежом. Подобные профессиональные коллективы позже появились в Испании, США, Швеции, ГДР, Китае и других странах. Зрителями этого театра являются и здоровые люди. Проблема, связанная с активным включением лиц с ОВЗ в культурное пространство при помощи социокультурных технологий, ведет к необходимости модернизации образовательной деятельности учебных заведений в соответствии с требованиями жизни и реабилитационными задачами [2].

Развитие художественных инклюзивных практик опирается на опыт инклюзивного образования стран Запада и России и имеет непродолжительную историю формирования в нашей стране в области театрального искусства. Основателем инклюзивных театральных практик в России является Борис Юхананов, который стал автором социокультурного проекта «Дауны комментируют мир» (1994–1997 гг., Москва, Мастерская индивидуальной режиссуры). Проект состоял из нескольких частей. В театрализованной игре «Поход за золотыми птицами» актеры с синдромом Дауна становятся «садовыми существами» и предстают мистериальными созданиями со счастливым сознанием, некими «Ангелами и Мужиками». Они принимают участие в создании спектакля «Сад» (5-я регенерация). В киноработе «Неуправляемый ни для кого» (1995) актеры комментируют Евангелие. Это был первый толчок для интеграции в социокультурную среду нашей страны инклюзивных практик. «Я придумал проект, который называется “Дауны комментируют мир”. Решился посмотреть на современное бытие во всех его аспектах – социологическом, политическом, нравственном, этическом, моральном, художественном, философском – сквозь сознание даунов. Вот это “сквозь них”, а значит, вместе с ними и есть суть этого проекта» [3].

Из примеров существования инклюзивных театральных коллективов в России в современном мире можно привести театр «Простодушных» под руководством режиссера

Игоря Неупокоева в Москве (1999 г. – настоящее время, театр .DOC), который создан как благотворительный проект, включающий сообщество родителей и детей с синдромом Дауна. Это был один из первых проектов в России, популяризовавших театральное инклюзивное направление и ориентированных на интеграцию людей с ОВЗ в социокультурное пространство. «Наша сцена – это демонстрация возможностей этих людей, которых как будто нет. Чтобы их не только увидели, узнали, но рассмотрели и восхитились бы их талантом. Этот контакт необходим и для них, и для нашей публики. <...> Ребята реализуют свои способности, а общество получает урок терпимости, лояльности. Это первое. Вторая задача связана с моей личной ответственностью перед этими людьми. Наше дело можно назвать “богодельней”, – то есть Божим делом, участников – “убогими”, – у Бога пребывающими. <...> Теперь театр живет и помогает жить им. Ведь Дух больным, нездоровым не бывает. И они, плохие или хорошие, – уже есть и лучше всех на сегодняшний день. Каждый из них ярок и выразителен по-своему <...> А третья задача – творческая. Талантливо используя данные этих уникальных исполнителей, можно ставить и решать новые задачи в искусстве» [4].

В Перми реализует творческую деятельность в области художественных инклюзивных практик коллектив «Пространство любви» (2015 г. – настоящее время, театр-студия на базе Дзержинской районной организации Пермской краевой организации общества инвалидов) под руководством актрисы Аллы Мезенцевой. В театральной студии занимаются люди с нарушениями опорно-двигательного аппарата, эмоционально-волевой сферы, психическими и генетическими заболеваниями. Публичные выступления помогают участникам коллектива выражать свои эмоции, взаимодействовать с партнерами по площадке и зрителями, открывать новые возможности, таланты, расширять кругозор. «У всех ребят почти нет образования – они учились в коррекционных школах. Они оказались словно выброшены из жизни – сидели по домам и смотрели телевизор. <...> Сейчас мы ставим миниатюры, используя пластику, пантомиму. С такими людьми надо заниматься с самого детства, их не надо причислять к инвалидам и навешивать ярлык. Просто нужно понять, что они иные. Хотелось бы поставить спектакль, в котором они могли бы говорить о себе и своих проблемах» [5]. Инклюзивный театр получает поддержку со стороны администрации города, но в основном живет за счет благотворителей, инициативы родителей артистов и грантов.

В Екатеринбурге существует несколько перспективных инклюзивных художественных объединений. Одним из них является театральный коллектив «#3Аживое» при центре Б. Н. Ельцина. Участники творческого объединения – это молодые люди с расстройствами аутистического спектра и другими особенностями ментального развития, которые становятся полноправными соавторами актеров профессиональных и любительских театров. Целью своей деятельности коллектив считает интеграцию взрослых людей с ментальными особенностями развития в общество. Театральный проект направлен на социализацию и раскрытие творческого потенциала участников через создание худо-

жественных произведений. «#3Аживое» уже второй год продолжает вести активную творческую деятельность. За это время молодой театральный коллектив поставил пять спектаклей: «Заснеженная королева» (март 2017 г., клуб EverJazz), «CASCANDO» (сентябрь 2017 г., малая сцена ТЮЗа), «По воле воображения» (сентябрь 2017 г., театральная платформа «В центре» на базе «Ельцин-центра»), «Краткие истории о времени» (апрель 2018 г., театральная платформа «В центре» на базе «Ельцин-центра»), «Номо Ludens» (октябрь 2018 г., театральная платформа «В Центре» на базе «Ельцин-центра»). Театральный коллектив успешно и перспективно выступает с приведенными постановками в городских акциях («Зажги синим!», апрель 2017 г.), фестивалях («Дни открытых людей», апрель 2017 г., 2018 г.; «Реальный театр», сентябрь 2017 г.).

Стоит уделить внимание тому, что деятельность театрального коллектива «#3Аживое» дифференцирована. Помимо постановки спектаклей, участники творческого сообщества под руководством режиссера и тьюторов активно принимают участие в социальной и культурной жизни города. В свободное от репетиций время коллектив посещает занятия по арт-терапии и капоэйре, мастер-классы театральных деятелей, импровизации и творческие встречи, что расширяет их кругозор и развивает навыки актерского мастерства и коммуницирования. Огромное внимание уделяется просветительской деятельности. Участники коллектива посещают художественные выставки и театральные постановки, которые направлены на вовлечение ребят в культурную и общественную жизнь. Особое внимание уделяется физическому состоянию участников, поэтому частью творческого процесса коллектива является проведение активного отдыха. Также ребята встречаются с фотографами, музыкантами, журналистами, которые помогают им раскрепоститься и поделиться эмоциями и размышлениями с широкой публикой. «#3Аживое» активно сотрудничает с творческими объединениями «ДРУГИЕ» и «СоБытие», проводят совместные встречи и занятия.

Познакомившись с отечественным опытом использования цифровых технологий в культурно-творческой индустрии, мы остановились на следующих платформах. Во-первых, это хакатоны («Хакатоны.РФ»), которые позволяют объединить участников из разных профессиональных сфер для оказания методической поддержки стартапам, формирования у участников мероприятия навыков разработки и реализации социально ориентированных проектов, создания спроса на общественно-значимые проекты и т. д. [6]. Во-вторых, краудфандинговые платформы – одна из форм финансирования, где каждый пользователь интернета может сделать пожертвование разных размеров и в разных формах [7]. Такие платформы подразделяются по видам и направлениям деятельности. Например, для режиссеров существуют платформы Indie Maverick, Have Money Will Vlog, Fundavlog [8].

Подводя итоги, можно заключить, что театральный коллектив «#3Аживое» на данном этапе существования художественных инклюзивных практик является примером того, что инклюзия становится значимым явлением в социокультурной жизни Екатеринбурга

и страны в целом. Коллектив расширяется, использует передовые методы взаимодействия с аудиторией, вовлекая в свою театральную среду все больше людей, далеких от театрального искусства, ищет новые направления для реализации творческой деятельности. Таким образом, в современной социально-культурной деятельности инклюзивные практики становятся наиболее востребованным направлением: создаются творческие объединения, проводятся фестивали, мероприятия.

Литература

1. Атлас социально-культурных реабилитационных технологий / сост. Ю. С. Моздокова. М. : Б. и., 2002. 131 с.
2. Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д. Социально-культурная деятельность : учеб. пособие. URL: <https://www.bestreferat.ru/referat-183796.html> (дата обращения: 09.04.2019).
3. Юханов Б. Проект «Дауны комментируют мир». URL: <https://borisyukhananov.ru/nov/?id=84> (дата обращения: 02.12.2018).
4. Михалин О. Игорь Неупокоев: «Театру Простодушных срочно нужна помощь!». URL: <http://www.moscow-post.com/culture/001244185351389/> (дата обращения: 02.12.2018).
5. Чуватова К. В Перми появился театр, где играют актеры с синдромом Дауна. URL: <https://59.ru/text/gorod/114503916441600.html> (дата обращения: 02.12.2018).
6. Хакатон как инструмент развития и популяризации открытых данных в Российской Федерации : информ. справка. 2015, ноябрь. М. : аналит. центр при правительстве Российской Федерации, 2015. 16 с.
7. Кремлев Т. С. Инвестиционные инструменты краудсорсинг, краудфандинг, краудинвестинг // Молодой ученый. 2016. № 10. С. 762–766.
8. Кашапов Р. Сеть в помощь! Что такое краудфандинг и каковы его перспективы в России // Частный корреспондент. 2011. 4 апреля. URL: http://www.chaskor.ru/article/set_v_pomoshch_22881 (дата обращения: 22.02.2019).

Раздел 5

ОБРАЗОВАНИЕ В УСЛОВИЯХ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ

УДК 374.4(470.5)+3165.74:37.01+39(=511.151)

А. В. Березина, А. Кережи

ПРОБЛЕМА ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ (на примере марийцев Урала)

Аннотация. Автор рассматривает проблему сохранения этнокультурной идентичности марийцев Урала в зависимости от становления системы этнокультурного образования, в особенности языкового. Обосновывается важность сохранения языка уральских марийцев как основы их духовной культуры.

Ключевые слова: этнокультурная идентичность, образование, коренные народы, марийцы Урала, язык.

Berezina A. V., Kerezhi A.

THE PROBLEM OF ETHNO-CULTURAL IDENTITY IN THE CONTEXT OF MODERN EDUCATION (THE EXAMPLE OF THE URALS MARI)

Abstract. The author examines the problem of preserving the ethno-cultural identity of the Urals Mari, depending on the formation of the system of ethno-cultural education, especially language. It justifies the importance of preserving the language of the Ural Mari people, as the basis of their spiritual culture.

Keywords: ethno cultural identity, education, indigenous peoples, the Urals Mari, language.

Проблема этнокультурной идентичности вызвана отраженной в системе образования совокупностью культурных, социальных и экономических условий этнокультурного развития. Образование как рефлексия, с одной стороны, является инструментом программируемых изменений в социально-культурной жизни, с другой – немаловажным компонентом становления этнокультурной идентичности. Невозможно изучить в полном объеме культуру и прочувствовать ее, а также транслировать опыт от одного поколения к другому, не опираясь на культурные коды, заложенные в языке культуры. Поэтому, обращаясь к теме этнокультурного образования, мы приходим к проблеме языкового разнообразия и изучения родного языка представителями этнических культур.

Образование является не только средством популяризации культуры, но и инструментом сохранения этнокультурной идентичности, которая находится под угрозой исчезновения. Во многих случаях это следствие недостаточной проработанности системы этнокультурного воспитания и образования, что имеет свои исторические корни.

Этнокультурное образование на Урале, как и в России в целом, развивалось неравномерно, непоследовательно. Каждый этап был связан как с идеологическими, так и с экономическими задачами общества в тот или иной период.

Сегодня, как отмечается и на государственном уровне, и в научной печати, «основой государственной языковой политики, включая политику в области образования, является стратегия формирования и укрепления сбалансированного русско-национального и национально-русского двуязычия, при котором обеспечивается знание русского языка как государственного всем населением и поддерживается изучение родных языков народов России» [1].

Обратимся к истокам вопроса. Первые миссионерские школы на Урале, как свидетельствуют источники, начинают свою деятельность в Красноуфимском уезде (1873 г. в д. Юва на 30 человек, в 1874 г. в деревнях Большая Тавра, Потам, Карзи, Тебеняки). Учителями были местные марийцы, которые владели не только русским языком, кроме своего родного, марийского, но и татарским. Число учебных заведений в Красноуфимском уезде росло с каждым годом. Численность учеников в школах составляла от 10 до 35 человек. Через два года обучения на родном языке обучение должно было продолжаться уже на русском языке, но это условие не всегда соблюдалось.

Несмотря на то, что школы были миссионерскими, преподавание Закона Божия не велось строго, иногда даже подлежало отсрочке [2], при этом светские предметы преподавались в полной мере на родном языке. Книгами на родном языке пополнялись и школьные библиотеки.

В первой половине XX в., в советские годы, началось успешное развитие сети национальных школ на родном языке. На Урале был выработан уникальный опыт в преподавании марийского языка и преподавания на нем ряда предметов. Развивалась письменность, формировалась интеллигенция, представляющая марийскую культуру Урала. Уникальным остается литературное творчество А. Н. Семенова (Эрыкана, родился в Артинском районе), С. В. Николаева (родился в Красноуфимском районе), которое влияло в общероссийское культурное достояние.

Вторая половина XX в. знаменуется сокращением числа национальных школ, закрытием отделения марийского языка и культуры в Красноуфимском педагогическом училище и, как итог, сокращением числа марийцев, считающих свой язык родным. В те годы считалось, что формируется определенный тип человека «советский человек», а признание этничности лишь тормозит этот процесс.

В литературе и переписях приводятся следующие цифры: в 1959 г., согласно материалам переписи, марийский язык считали родным 84,8% марийцев, в 1970-м – 80,9 %, в 1979-м – 74,5 %, в 1989-м – 69,1 %, в 2002-м – 48,6 %. Данные опроса, проведенного нами в Суксунском районе Пермского края в четырех населенных пунктах (селах и деревнях) и в Свердловской области в Красноуфимском, Артинском, Ачитском районах (четыре села и деревни) на предмет знания марийского языка, показали, что родным

языком не только на бытовом уровне, но и на уровне письма, чтения, понимания теле и радиопередач владеют около 90 % представителей 45–60 лет.

Знание родного языка стремительно снижается в обратной пропорциональности к возрасту респондентов. Опрашиваемые 30–45 лет уже используют марийский язык только на бытовом уровне, поддерживая общение со старшим поколением. Исключение из этой группы составляют учителя, работники культуры и участники ансамблей. Таким образом, полным знанием марийского языка владеют только около 18,8 % анкетированных. Марийцы в возрасте от 18 до 30 лет не используют марийский язык даже на бытовом уровне. В школе и дома используется русский язык, это поколение уже не умеет говорить по-марийски, хотя еще сохранило способность понимать марийскую речь. Данное поколение чаще всего выезжает на работу вахтовым методом, старается социализироваться в индустриальной среде, где марийский язык при коммуникации используется довольно редко.

Сегодня в Свердловской области нет школ с преподаванием на родном марийском языке. Образовательная программа с изучением марийского языка присутствует только в двух школах: в Юве Красноуфимского городского округа и Марийских Каршах Ачитского городского округа, 1 и 3 часа в неделю соответственно. В остальных местах компактного проживания марийцев язык изучается в кружках, в рамках курса «История и культура марийского народа».

Культура марийцев столетиями формировалась на Уральской земле, поэтому в их культурных кодах запечатленных в языке, скрыты способы гармоничного сосуществования в системе «человек – природа» данного региона, но в XXI в. проблемы этнокультурного образования, сохранения этнокультурной идентичности остались для них не решенными, хотя имеют вековую традицию.

Поэтому потеря языка, и вместе с этим этнокультурной идентичности марийцев Урала, влечет за собой потерю важной составляющей сокровищницы человеческого опыта и знаний. Кроме того, как отмечают исследователи, недостаточная разработанность концепции этнокультурного образования в условиях засилья массовой культуры представляется пагубной для будущего развития этнокультуры. В первую очередь это касается обучения подрастающего поколения, так как последнее наиболее подвержено процессам ассимиляции и аккультурации [3]. К сожалению, результаты языковой политики до сих пор остаются непредсказуемыми, поскольку они – следствие не норм, а административных мер [4].

Литература

1. *Боргояков С. А.* Состояние и перспективы родных языков в Российской системе образования // Наука и школа. 2017. № 6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sostryoyanie-i-perspektivy-rodnyh-yazykov-v-rossiyskoy-sisteme-obrazovaniya> (дата обращения: 31.03.2019).
2. *Черных А. В., Голева Т. Г., Щукина Р. И.* Марийцы Пермского края: очерки истории и этнографии. Пермь : ОТ и ДО. 2013. 530 с.

3. *Федорова С. Н.* Этнокультурное образование как фактор сохранения и развития народа // Вестн. Сургут. гос. пед. ун-та. 2009. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnokulturnoe-obrazovanie-kak-faktor-sohraneniya-i-razvitiya-naroda> (дата обращения: 04.04.2019).

4. *Шкалина Г. Е.* Финно-угорская культура в России: проблемы и перспективы // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. 2012. № 20. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/finno-ugorskaya-kultura-v-rossii-problemy-i-perspektivy> (Дата обращения: 10.04.2019).

УДК 316.74:7+37.01–056.266

Т. Ю. Быстрова, Л. В. Токарская

**ФИЗИЧЕСКАЯ И ДОПОЛНЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ
КАК ЭЛЕМЕНТЫ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ:
ПРОПОРЦИИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОДУКТЕ ДЛЯ ЛИЦ
С РАССТРОЙСТВАМИ АУТИСТИЧЕСКОГО СПЕКТРА**

Аннотация. Поставлен вопрос о невозможности унифицированного использования технологий дополненной реальности в образовательном процессе. Подобный подход меняет статус дополненной реальности, превращая ее в феномен визуальной культуры. На основании проведенных исследований авторы формулируют гипотетическое соотношение физической и дополненной реальностей в образовательных продуктах для людей с расстройствами аутистического спектра с учетом их потребностей, паттернов поведения и состояний.

Ключевые слова: дополненная реальность, визуальная культура, образование, образовательный продукт, потребности, расстройства аутистического спектра.

Bystrova T. J., Tokarskaja L. V.

**PHYSICAL AND AUGMENTED REALITY
AS ELEMENTS OF VISUAL CULTURE: PROPORTIONS
IN EDUCATIONAL PRODUCT FOR PERSONS WITH ASD**

Abstract. The question about the impossibility of a unified use of augmented reality technologies in the educational process is raised. Such this approach changes the status of augmented reality, turning it into a phenomenon of visual culture. Based on advanced research, the authors express a hypothetical ratio of physical and additional realities in the education of people with autism spectrum disorders (ASD), taking into account their needs, patterns of behavior and condition.

Keywords: augmented reality, visual culture, education, educational product, needs, autism spectrum disorders.

Включение элементов дополненной реальности (*augmented reality*, далее – AR) в образование, к примеру, людей с расстройствами аутистического спектра (далее – РАС) – актуальная и решаемая задача. Актуальная, поскольку люди с РАС, как правило испытывают трудности в социальной коммуникации и ряд других, хорошо описанных исследователями проблем [1; 2]. Решаемая, поскольку технологии AR быстро развиваются и способны учитывать специфические запросы различных людей [3–5].

Мы понимаем дополненную реальность не просто как совокупность технологий, но как фактор существенного изменения визуальной среды, визуальной культуры в целом. Анализ образовательных продуктов с использованием дополненной реальности, представленных в Интернете, показывает, что технические специалисты неполно видят и оценивают социокультурный масштаб интервенций AR, не учитывают семантики шрифтов, цветов, объектов, произвольно выбирают образы и стилистику, не ставят вопроса о соотношении физической и дополненной реальностей. В частности, эстетика чисто игровых и игровых образовательных продуктов, несмотря на их существенную функциональную разницу, аб-

солютно не различаются создателями. Это объяснимо относительной молодостью технологии, но ставит перед культурологами и другими специалистами-гуманитариями задачу оценки социокультурных предпосылок и последствий использования AR.

Нас интересует в первую очередь специализированное и инклюзивное образование детей с РАС. Не доказанное, но часто озвучиваемое общее около-профессиональное мнение по поводу AR в этой сфере звучит, как «чем больше, тем лучше». Оно настаивает своей безапелляционностью. Ведь, если речь идет о социализации, то она не может сводиться исключительно к погружению человека в среду с дополненной реальностью – необходимы тактильные ощущения, аудиальный контакт, тренировка определенных коммуникативных навыков. Кроме того, отдельные авторы говорят о том, что виртуальная реальность формирует или, по крайней мере, усиливает аутизм [6].

Изучив материал об эффектах погружения и присутствия [7] и обобщив данные по наиболее часто встречающимся проблемам у людей с РАС [1; 3], мы предположили, что соотношение физической и дополненной реальностей в образовательном продукте должно быть различным при решении различных проблем.

При этом культурологический подход помогает в том, что: а) сохраняется «право» каждого участника образовательного процесса на индивидуальный (а не типовой как непродуктивный и бессмысленный) набор элементов виртуальной реальности; б) принимаются во внимание ее составляющие (как культурные феномены и формы разного масштаба и разной природы: цвет в культуре; возможная, преднамеренная или случайная, символика образов; культура шрифтовых надписей; композиционные традиции и т. д.; в) можно ставить задачу формирования виртуальных сред, максимально адаптированных для отдельного человека или для взаимодействия людей, например при реализации модели инклюзивного образования (табл. 1).

Таблица 1

Предполагаемое соотношение физической и дополненной реальностей
в образовательном продукте для людей с РАС

Потребность или проблема ребенка с РАС	Форматы AR для ее удовлетворения	Нерекомендуемые приемы и форматы	Искомые средства дизайна	Гипотетическое соотношение физической реальности и AR, обеспечивающее погружение
Коммуникативные проблемы	Введение в AR персонажа-посредника для общения с другими людьми; геймификация общения; демонстрация общения	Текстовые рекомендации о коммуникации, предписания	Определенный стиль отрисовки персонажа; его мимика, выражение лица, цветовое решение; степень упрощения образа	50–50
Стремление к однообразию действий	Четкость сценариев; усиление повторяющихся элементов сценария узнаваемыми визуальными знаками	Иллюстрация определенных действий динамическими образами, выполняющими однообразные движения – утомляет глаз и психику	Использование орнаментов, повторяющихся паттернов разных масштабов, фреймов	90–10

Потребность или проблема ребенка с РАС	Форматы AR для ее удовлетворения	Нерекомендуемые приемы и форматы	Искомые средства дизайна	Гипотетическое соотношение физической реальности и AR, обеспечивающее погружение
Проблема концентрации внимания	Появление всплывающих окон с визуальными и аудиальными напоминаниями	Выделение ярким цветом значимой информации – раздражает, утомляет глаз и психику	Четкие шрифты, легкие для прочтения и короткие доброжелательные команды	80–20
Нарушения мелкой моторики	Включения небольших кнопок в наиболее интересные игры или упражнения	Инструкции о выполнении тех или иных движений	Демонстрация результата усилий с включением мелкой моторики	90–10
Эмоциональная уязвимость	Фоны и другие цветовые решения, оказывающие позитивное воздействие	«Бабблы», яркие стрелки и другие приемы из комиксов	Цветовые сочетания, оказывающие необходимую эмоциональную поддержку	80–20
Потребность в правильных моделях поведения	Включение моделей в сценарии игр, соединяющих реальность и AR; социальные истории	Инструкции о правильных моделях поведения	Темп анимации, представляющей модели	50–50

Подобная таблица поможет координировать сбор эмпирического материала либо проведение экспериментальных исследований по вопросу восприятия и воздействия дополненной реальности на людей с расстройствами аутистического спектра. В свою очередь, такие исследования способствуют гармонизации пространства современной культуры, приобретающей все более инклюзивный характер.

Литература

1. Морозов С. А., Морозова Т. И. Мир за стеклянной стеной // Общественный фонд помощи детям с особенностями развития «Отцы и дети» : [офиц. сайт]. URL: <http://www.autism.ru/read.asp?id=68&vol=0> (дата обращения: 29.03.2019).
2. Пумперс Т. Аутизм: от теоретического понимания к педагогическому воздействию. СПб. : Ин-т спец. педагогики и психологии, 1999. 192 с.
3. Byštrova T., Tokarskaya L., Vukovic D. Visual perception specifics of children with ASD as a determinant for educational environment outlinetimes // International Journal of Cognitive Research in Science, Engineering and Education. 2017 Vol. 5, № 1. P. 75–84.
4. Fornasari L., Chittaro L., Brambilla P. Virtual reality in autism: state of the art // Epidemiology and Psychiatrial Science. 2011. № 3 (20). P. 235–238.
5. Lahiri U., Bekele E., Dohrmann E., Warren Z., Sarkar N. Design of a virtual reality based adaptive response technology for children with autism // IEEE Transactions on Neural Systems & Rehabilitation Engineering. 2013. № 1 (21). P. 55–64.
6. Виртуальный аутизм – это уже реальность // Доктор Комаровский : [сайт]. URL: <http://lib.komarovskiy.net/virtualnyj-autizm-eto-uzhe-realnost.html> (дата обращения: 06.04.2018).
7. Averbukh N. Subjective-Situational Study of Presence // Lecture Notes in Computer Science. 2014. Vol. 8525. P. 131–138. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-3-319-07458-0_13 (дата обращения: 14.11.2018).

УДК 37.013+37.017.92

М. В. Воробьева, Е. И. Рабинович

СВОБОДА, РАВЕНСТВО И НИКАКОГО ПАНИБРАТСТВА: ИЗ ОПЫТА ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДИК ЛИБЕРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. статья посвящена анализу опыта внедрения в образовательный процесс методик из системы либерального образования. Охарактеризованы наиболее часто применяемые методики, приведены примеры заданий, составленных на их основе. Показаны возможности и ограничения употребления данных методик.

Ключевые слова: методики преподавания, либеральное образование, письмо и аналитическое чтение, преподавание гуманитарных дисциплин.

Vorobyova M. V., Rabinovich E. I.

LIBERTY, EQUALITY AND NOT TOO MUCH FRATERNITY: AN EXPERIENCE IN PRACTICAL APPLICATION OF LIBERAL EDUCATION TEACHING TECHNIQUES

Abstract. The paper explores an experience in practical application of liberal education teaching techniques. We describe the most frequently used techniques and present sample classroom assignments based on this framework. We describe the opportunities and limitations provided by the use of these methods in a classroom setting.

Keywords: teaching techniques, liberal education, writing and analytical reading, humanities teaching.

Система либерального образования – всего лишь одна из существующих (и существовавших) образовательных систем. Применяемые в ее пределах аналитические методики, включающие методики работы с текстом и методики, активизирующие критическое мышление, легко могут затеряться среди сотен подобных. По этой причине сложно настаивать на уникальности системы либерального образования, а доводы критиков, указывающих на то, что имеется немало иных не менее эффективных образовательных методик, остаются в определенном смысле справедливыми [1]. Наша цель состоит не в апологетике либерального образования и его методик, но в том, чтобы продемонстрировать достоинства и недостатки последних, а также показать примеры их применения в двух базовых ситуациях преподавания гуманитарных дисциплин – преподавания гуманитарных дисциплин как непрофильных и как профильных.

Кратко опишем наиболее часто используемые методики. Они объединены под общим названием «Письмо и аналитическое чтение», представляя собой взаимосвязанные способы работы с текстом, письменного изложения и аргументации своих мыслей*. Их предназначение состоит в том, чтобы научить студентов критически прочитывать тек-

* Методикам письма и аналитического чтения нас обучала на нескольких мастер-классах Е. В. Глазанова, доцент кафедры теории и методики преподавания искусств и гуманитарных наук, факультет свободных искусств и наук СПбГУ.

сты разнообразной проблематики, выявлять логику автора, структуру текстов, употребляемые автором выразительные средства, а также сформировать или упрочить навык изложения собственной позиции относительно прочитанного [2, с. 171–174].

Свободное сфокусированное письмо – это непрерывное письмо, тему которого определяет преподаватель, ориентируясь на тематику занятия. Вопрос для письма должен быть сформулирован преподавателем так, чтобы стало ясно – не существует «правильного» ответа, к которому надо прийти или который можно угадать. Содержание и форма письма могут быть любыми, но аргументированность позиции обязательна. Аудитория предупреждается о том, что написанное будет оглашено публично или проверено преподавателем. Методика позволяет сконцентрировать внимание на проблемах, значимых для конкретного занятия и его темы.

Сфокусированное чтение. Каждый читает индивидуальный экземпляр текста, выполняя конкретную задачу (выделяет ключевые слова или незнакомые термины, подчеркивает метафоры, фиксирует на полях свои эмоции и т. п.). Микроработа с текстом (в отличие от общих вопросов наподобие «в чем основная мысль автора») позволяет увидеть детали текста, а в совокупности с другими методиками сфокусированное чтение позволяет заострить внимание на определенной проблеме.

Визуализация. Студенты объединяются в несколько мини-групп, каждая из которых создает иллюстрацию к фрагменту текста, одному для всех мини-групп. Закончив работу, мини-группы защищают свои проекты, оценивают и устно комментируют рисунки друг друга. Конкретизация метафоры в рисунке часто требует неоднократного прочтения фрагмента текста. Методика способствует развитию внимания к деталям, знакомит с альтернативными методиками чтения, в игровой форме вовлекает в работу с текстами-первоисточниками, что, помимо прочего, позволяет преодолеть излишнее «почтение», страх критического анализа классических (или канонических) текстов. Некоторые тексты-первоисточники изначально ориентированы на образы, которые в них первичны (например, тексты библейских пророков или позднеантичных гностиков). Декодировка таких текстов может представлять собой их перевод в первоначальную визуально-образную сферу.

Создание схемы текста. Студенты объединяются в несколько мини-групп, все мини-группы читают один текст или отрывок из текста, отмечая наиболее важные для понимания места. Затем каждая мини-группа должна при помощи схемы отобразить развитие мысли автора. При этом важно, чтобы зафиксированной оказалась не только последовательность развития мысли, но и сбои в ней – обрывы мысли, отклонения от магистральной темы и т. п. После каждая мини-группа представляет результаты своей работы всем остальным студентам, которые могут комментировать увиденное и услышанное, задавать уточняющие вопросы. Цель методики – научить выявлять структуру и логику текста, оценивать стройность этой структуры, логическую согласованность текста, силу аргументов.

Взаимное рецензирование. Студентам предлагается прочитать текст или фрагмент из него, выписав тезис автора, отражающий основную идею текста, а также письменно сформулировать свои доводы за или против выделенного тезиса. После группа делится на пары, каждой из которых нужно будет обменяться записями и письменно прокомментировать записи друг друга. Далее каждая пара вслух зачитывает наиболее важные части своих записей. Цель методики – обучить выявлению ключевых идей текста, формулированию собственной позиции и умению ее аргументировано отстаивать в ответ на критику извне.

Указанные выше методики письма и аналитического чтения можно по-разному комбинировать между собой, составляя комплексные задания для практических занятий и самостоятельной работы, варьируя количество отведенного на работу времени, глубину погружения в текст и его проблематику. Последнее обстоятельство делает особенно актуальными, на наш взгляд, эти методики для преподавания гуманитарных дисциплин как непрофильных, поскольку обычно количество аудиторных часов на курс бывает невелико, но зато есть определенное количество часов, отведенное на самостоятельную внеаудиторную работу.

Приведем примеры составленных и используемых авторами статьи заданий, сконструированных в представленной выше логике.

Пример 1 (задание для самостоятельной внеаудиторной работы).* **«Культура: концепция основателя культурологии».** Текст для работы: Л. Уайт «Понятие культуры».

1. Свободное фокусированное письмо (5–7 минут). Подумайте о том, что вы подразумеваете под культурой, стараясь уйти от шаблонных ответов и общепринятых мнений. Сформулируйте и запишите свои мысли.

2. Сфокусированное чтение и письмо (25–30 минут). Прочитайте текст. Найдите в нем все концепции культуры, перескажите их письменно своими словами. Перечитайте свои записи, выберите из всех концепций культуры три наиболее интересные/удивляющие/важные.

3. Взаимное рецензирование (20–25 минут). Кратко сформулируйте и запишите свою точку зрения по поводу трех выбранных вами концепций культуры (если согласны с ними или не согласны, то почему, что заинтересовали или удивили, то по какой причине). Дайте прочитать свои записи соседу/соседке, который(ая) должны оставить свой комментарий по поводу изложенных вами концепций культуры. Затем возьмите свои записи назад, прочитайте комментарий соседа/соседки, ответьте на его (ее) комментарий и сделайте общий вывод о том, изменилось ли ваше мнение относительно концепций культуры.

* Задание составлено для преподавания курсов по культурологии и философии, которые являются непрофильными для направлений подготовки вуза. Это задание обычно дается для отработки пропущенных занятий. Цель – ознакомление с прецедентным текстом, несколькими ключевыми концепциями культуры, формирование собственного мнения о сути культуры. На практическом занятии в аудитории при большом размере группы и существенном ограничении во времени задание сокращается до пунктов 2, 3 и 4.

4. Свободное сфокусированное письмо (3–5 минут). Выберите из трех концепций культуры, которая, на ваш взгляд, наиболее адекватно отражает реальность. Поясните свой выбор.

5. Рефлексивное метакогнитивное письмо (7–10 минут). Помог ли прочитанный текст и обмен мнениями с соседом/соседкой скорректировать ваше представление о культуре? Если да, то в чем именно, если нет, то почему [3, с. 108–109].

*Пример 2. «Письмо из избы-читальни 1920-х годов»**. Текст для работы: «Что нужно знать каждому избачу об учете, отчетности и плановости в работе» (М.: Крестьянская газета, 1926).

Прочитайте текст и постарайтесь погрузиться в среду, представить себя на месте уральского избача, руководителя избы-читальни 1920-х годов. Легенда такова: вы закончили университет и направлены работать избачом (вариант – избачкой) в уральское село. Вы проработали в данной должности несколько месяцев и теперь пишете письмо (1–2 странички) другу, где описываете свою жизнь в новом качестве. Тексты «писем» зачитываются и обсуждаются в аудитории.

Обязательное условие: текст пишется на тетрадных листах, желательно карандашом или перьевой ручкой (синие чернила). В качестве дополнительного источника рекомендуется использование опубликованных писем того времени (для понимания стилистических особенностей эпистолярного стиля эпохи) и исторических документов. Критерии оценки: отсутствие анахронизмов, стилистическое соответствие текстам и специфике мышления эпохи, наличие конкретных фактов из профессиональной деятельности и частной жизни избачей 1920-х годов.

*Пример 3. «Графический конспект классического произведения»***. Текст для работы: Марк Аврелий «К самому себе. Размышления».

Прочитайте книгу, выделите основные элементы текста (минимум 20 элементов) и нарисуйте их в соответствии с логикой текста (отобразите в виде графического конспекта). Допустимо использование любых рисунков, математических знаков, символов и т. п. Возможно использование техники коллажа.

Критерии оценки: полнота изображения, раскрытие основных сюжетных линий (психологических черт); адекватность тексту выбранных графических средств выражения; понятность вашей работы зрителю (возможность декодировки графического конспекта в текст). Презентация и обсуждение работ происходит в аудитории. Работы оцениваются студентами коллегиально.

* Задание составлено для студентов направления «Социально-культурная деятельность» в рамках занятий по истории советской клубной культуры.

** Задание составлено для преподавания курсов по культурологии и философии, которые являются непрофильными для направлений подготовки вуза. Это задание обычно дается для отработки пропущенных занятий. Цель – ознакомление с прецедентным текстом, несколькими ключевыми концепциями культуры, формирование собственного мнения о сути культуры. На практическом занятии в аудитории при большом размере группы и существенном ограничении во времени задание сокращается до пунктов 2, 3 и 4.

Опыт работы с методиками из системы либерального образования, как упомянутыми выше, так и не описанными здесь, позволяет осмыслить их достоинства и недостатки. К достоинствам методик принадлежит, во-первых, то, что они могут быть реализованы комплексно, стать основой преподавания целого курса, но также и части курса (к примеру, только практических занятий). Во-вторых, методики хорошо комбинируются друг другом, позволяя составлять задания разной сложности. В-третьих, методики по анализу текста подходят для работы и с фрагментами, и с полной версией текста. Наконец, методики из системы либерального образования способны сочетаться с традиционными методиками преподавания. Говоря о недостатках этих методик, прежде всего надо отметить трудность объективной оценки их эффективности (способов такой оценки, насколько известно, пока не существует) – по этой причине мы вынуждены при оценке эффективности опираться лишь на свой эмпирический опыт и на оценки некоторых коллег [4].

Второй немаловажный недостаток состоит в том, что методики прекрасно подходят для изучения конкретных текстов и связанных с ними проблем, однако при помощи их трудно раскрывать объемные темы. Стоит отметить следующее немаловажное обстоятельство: подход, предлагаемый системой либерального образования и реализуемый посредством конкретных методик, в целом тяготеет к минимизации или даже полному отказу от жанра лекции.

Пути решения этой проблемы при использовании идеологии и методик системы либерального образования, авторы видят в двух подходах: 1. Предварение (или завершение) работы с текстами базовым лекционным материалом. 2. Расширенный комментарий преподавателя к каждому публично анализируемому тексту, призванный включить его в более широкий контекст, вывести студентов на уровень обобщений, выйти за пределы конкретной экзегезы.

При всех отмеченных недостатках использование методик либерального образования может быть полезным для преподавания целого ряда гуманитарных дисциплин в профильных и непрофильных российских вузах, поскольку содействует формированию общегуманитарных компетенций в пределах любой гуманитарной дисциплины, а именно умению искать, анализировать и обрабатывать информацию [2, с. 178–179].

Литература

1. Иванова Ю. В., Соколов П. В. Перспективы развития образования по модели свободных искусств и наук в России // *Вопр. образования*. 2015. № 4. С. 72–91.
2. Воробьева М. В., Кочухова Е. С. Зачем преподавателю философии методики из системы либерального образования. Случай регионального вуза // *Вопр. образования*. 2017. № 1. С. 167–183.
3. Философия. Часть 2. Философские проблемы: практикум для студентов всех направлений и форм подготовки / авт.-сост. : М. В. Воробьева, Е. С. Кочухова. Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. экон. ун-та, 2018. 123 с.
4. Свободные искусства и науки на современном этапе: опыт США и Европы в контексте российского образования : сб. ст. / под ред. Дж. Беккера, Ф. В. Федчина. СПб. : СПбГУ, 2014. 124 с.

УДК 37.016:792.8+793.3

М. М. Дудина, Т. Ю. Вдовина

НОВЫЕ ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ В СОВРЕМЕННЫХ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЯХ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности художественно-проектной формы обучения и ее реализация в образовательном процессе творческого вуза. Приводится опыт реализации художественно-проектной формы обучения при подготовке студентов профиля «Танец» и современная пластическая культура.

Ключевые слова: хореографическое образование, формы обучения, танцевальные проекты, художественно-проектная деятельность, хореографическое искусство.

Dudina M. M., Vdovina T. U.

NEW FORMS OF EDUCATION IN CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN MODERN SOCIO-CULTURAL CONDITIONS

Abstract. In the article discusses the peculiarities of the art-project form of education and its implementation in the educational process of the creative university. Article provides experience of realization of the art-project form of education in training students of profile Dance and modern plastic culture.

Keywords: choreographic education, forms of education, dance projects, art-project activity, choreographic art

Социокультурные условия являются базовым концептом, на котором строится развитие социальных институтов, в том числе образования. В современных условиях, когда в обществе акцентируется проявление креативности, реализации индивидуальных особенностей личности, растет интерес к развитию пластической культуры и танцевальным проектам. В связи с этим хореографическое образование, изначально ориентированное на подготовку к исполнительскому искусству, претерпевает изменения в профессионализации выпускников и поиске новых форм и методов обучения.

Исполнительская карьера танцовщиков крайне ограничена, прежде всего это обусловлено телесными изменениями, связанными с возрастом. Поэтому с окончанием карьеры танцовщика возникает необходимость переквалифицироваться на новые виды профессиональной деятельности. Наиболее часто это проектные виды деятельности связаны с реализацией танцевальных конкурсов, фестивалей, перформансов, танцевальных флешмобов, постановкой танцевальных номеров, театральных постановок и др.

Для подготовки студентов к этим видам профессиональной деятельности необходимы новые формы обучения в вузе. Известно, что формы обучения – это способ организации учебных занятий, определяющий методы обучения. Переход на новые образовательные стандарты ориентирует учебный процесс на использование практико-ориентированных форм обучения [1].

Такой новой формой стала реализация в учебно-воспитательном процессе Екатеринбургской академии современного искусства художественно-проектной деятельности. Под художественно-проектной деятельностью в области хореографии понимается деятельность, направленная на создание творческих танцевальных продуктов, включая постановочную, репетиционную и художественно-оформительскую деятельность, их продвижение с целью формирования своей зрительской аудитории и показ на публике.

Художественно-проектная деятельность в вузе при реализации образовательной программы по профилю Танец и современная пластическая культура реализуется в виде подготовки и проведения конкурса и фестиваля любителей танца «Хрустальный башмачок», который проводится два раза в год, а также создание и представление на публике театральной постановка, в рамках студенческого театра танца «Лемниската Бернулли».

Организация и развитие форм художественно-проектной деятельности студентов в вузе имеет ряд особенностей: художественно-проектная деятельность студентов осуществляется в условиях образовательного процесса высшей школы; ведущим компонентом художественно-проектной деятельности является учебно-познавательный процесс; процесс развития художественно-проектной деятельности и процесс обучения связаны между собой, так как обучение является основой для развития художественно-проектной деятельности [2].

Реализация художественно-проектной формы обучения включает в себя определение темы и идеи проекта; обсуждение плана реализации проекта; определение основных и вспомогательных задач, возможных рисков; работу с различными источниками по подбору и анализу аналогов, определению прототипа проекта; разработку концепции проекта, его хореографической структуры; разработку хореографического текста сольного характера или массовых сцен, подбор исполнителей и вспомогательного персонала; работу по подбору музыкального сопровождения, особенностей визуализации образов, создание эскизов, макетов; анализ предложенных вариантов, отбор потенциально возможных, адаптация их к проекту; разработка технических заданий для специалистов; работу над реализацией проекта, отработку исполнительских движений, танцевального рисунка, проведение репетиций и т. п.; формирование рекламного поля, формирование контента, продвижение проекта в информационном пространстве города; контроль за реализацией проекта, выполнение административных функций (встреча зрителей, раздача программ и флаеров и т. п.); анализ и оценку реализации проекта, определение направлений для устранения недостатков и совершенствования проекта.

Художественно-проектная деятельность реализуется как в рамках учебных дисциплин, содержательно связанных с проектом, так и в рамках факультативных дисциплин. Освоение теоретического и практического материала через прикладные задачи придает

обучающему процессу максимально конкретные смыслы; приближает процесс создания творческого продукта к реальным условиям.

Художественно-проектная деятельность студентов как новая форма обучения носит практический характер и формирует навыки и умения в самых разных областях деятельности, непосредственно соприкасающихся с хореографической деятельностью, в том числе с методикой преподавания, исполнительским мастерством, развивает навыки постановочной деятельности [3].

Художественно-проектная форма обучения дает возможность студентам продолжить работу в сфере хореографии после завершения исполнительской карьеры, а также создавать собственные танцевальные проекты. У студентов формируется определенный набор профессиональных качеств и компетенций, таких, как ответственность, умение работать самостоятельно и в команде, развиваются навыки креативного мышления, способность принимать решения, умение контролировать и находить выход в нестандартных ситуациях.

Литература

1. Вдовина Т. Ю., Дудина М. М. Высшее образование в области хореографии: государственные требования и их реализация // Российский человек и власть в контексте радикальных изменений в современном мире : материалы XXI рос. науч.-практ. конф. (с международ. участием). 12–13 апреля 2019 года : доклады / релкол.: Л. А. Закс и др. Екатеринбург : Гум. ун-т, 2019. С. 746–750.
2. Усатая Т. В. Развитие художественно-проектной деятельности в процессе профессиональной подготовки студентов университета : дис. ... канд. пед. наук. Магнитогорск, 2004. 162 с.
3. Вдовина Т. Ю., Дудина М. М., Шерман М. В. Художественно-проектная деятельность как основа подготовки студентов в области хореографического искусства // IV Вагановские чтения : материалы международ. науч.-практ. конф. (23–24 мая 2018 года). СПб. : Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2018. С. 50–57.

УДК 378.4:37.017.92+378.016:008

И. А. Зайцева

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ПРОЕКТ КАК ИННОВАЦИОННАЯ ФОРМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ КУЛЬТУРОЛОГОВ

Аннотация. В статье рассмотрена проблема применения в системе профессиональной подготовки студентов такой инновационной формы обучения как метод проектирования. Автор обосновывает эффективность применения данной формы проблемного обучения в условиях реализации образовательных стандартов третьего поколения на примере опыта проектной деятельности студентов-культурологов.

Ключевые слова: проект, социокультурный проект, курсовой проект, метод проектов, инновационные формы обучения.

Zaytseva I. A.

SOCIOCULTURAL PROJECT AS AN INNOVATIVE FORM OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE CULTURE EXPERTS

Abstract. The article deals with the problem of application in the system of professional training of students such an innovative form of education as a design method. The author substantiates the effectiveness of this form of problem-based learning in the implementation of educational standards of the third generation on the example of the experience of project activities of students-cultural studies.

Keywords: project, socio-cultural project, course project, project method, innovative forms of education.

В связи с интенсивными процессами глобализации и модернизации в сфере культуры современная система высшего образования предъявляет к подготовке бакалавров возросшие требования. Федеральный государственный образовательный стандарт по направлению подготовки «Культурология» (ФГОС 3++) ставит перед студентом-культурологом задачи овладения универсальными, общепрофессиональными и профессиональными компетенциями в рамках проектно-аналитической деятельности. На качество усвоения студентами данных компетенций влияют инновационные методы и технологии обучения.

Инновационные формы обучения представляют собой определенную систему способов, приемов организации и осуществления учебного процесса, способствующих развитию способности самостоятельного творческого и профессионального мышления, предполагают активное взаимодействие студентов с преподавателем в процессе обучения. Разновидностью инновационных технологий, активно используемых в процессе проектного обучения студентов-культурологов, являются такие интерактивные и проблемно-поисковые методы обучения, как «мозговой штурм», анализ проблемной ситуации (кейс-метод), деловая игра, проектный семинар и пр.

Метод мозгового штурма направлен на групповой поиск решения проблемы стимулирования творческой активности студента. Он применяется на всех стадиях разработки учебного проекта. В рамках данного метода обучающимся предлагается для анализа конкретная проблема, решаемая в рамках курсового проекта, а они высказывают как можно большее количество вариантов ее решения.

Метод анализа конкретных ситуаций (кейс-метод) – данная технология обучения, при которой студентов просят проанализировать реальную ситуацию в социально-культурной сфере, выработать ситуационные задачи и возможные варианты ее решения. Он способствует активизации креативного мышления у студентов, успешному освоению темы, подчеркиванию достижений и успехов участников образовательного процесса.

Деловая (ролевая) игра – это метод проблемного обучения, во время которого в игровой форме происходит имитация и упрощенное воспроизведение реальной ситуации из профессиональной деятельности или области проектирования. Общение в деловой игре позволяет сформировать ряд профессиональных компетенций, направленных на развития навыков организационно-управленческой деятельности, умений совместной коммуникации, работы в команде, профессионального сотрудничества и пр.

Одним из самых эффективных методов активизации творческой деятельности студентов является проведение проектного семинара, «в рамках которого происходит анализ и постановка проблем, существующих в социально-культурной сфере, поиск путей их решения; выдвижение новых идей и доведение их до стадии проектов; возникают кооперации; разрабатываются и проходят экспертизу основные проектные идеи» [1, с. 246].

Все вышеперечисленные инновационные формы проблемного обучения могут быть применены в совокупности в процессе курсового социокультурного проектирования. Проектная деятельность способствует развитию, активизации и формированию креативного мышления, так как цель учебных проектов состоит не в том, чтобы воспроизвести добытую информацию, а найти способ ее применения на практике. Внедрение в практику высшего культурологического образования такой инновационной формы обучения, как метод проектов способно обеспечить не только уровень и качество профессиональной компетентности студентов, но и системы ценностных ориентаций личности, необходимой для решения профессиональных и социальных задач.

Использованию методов и технологий социокультурного проектирования в системе высшего образования в целях формирования профессиональных компетенций посвящены работы Н. А. Бредневой [2], К. Ю. Вартановой [3], Е. Н. Левановой [4] и многих других.

Студенты вовлекаются в социокультурное проектирование, начиная с первого курса обучения, включаясь в разработку и реализацию как кафедральных проектов, так и значимых для всего вуза. В процессе проектирования студенты учатся разрабатывать перспективные планы реализации социокультурного проекта, составлять отчеты по ре-

ализованным проектам в сфере культуры, овладевают навыками оформления проектной документации, презентации проектов, оформления заявки на их финансирование, составления спонсорских пакетов. Также студенты на практических занятиях знакомятся с основными нормативными документами, регулирующими проектную деятельность в социокультурной сфере, узнают о стратегиях финансирования культурных проектов, учатся анализировать проблемную ситуацию в области своего проектирования и выделять отдельные ее составляющие, формулировать экспертное заключение по содержанию проекта, анализировать их эффективность и результативность.

Учебный студенческий проект, разрабатываемый в рамках дисциплин «Инновационная проектная деятельность в сфере культуры» и «Основы социокультурного проектирования», как и любое проектное задание, включает в себя следующие этапы: 1) анализ социокультурной ситуации и выявление основных проблем посредством метода «мозгового штурма», социологических опросов, контент-анализа и пр.; 2) формулировка цели и задач на основе концепции проекта; 3) разработка плана действий и описание ресурсного обеспечения проекта; 4) проектная идея реализуется на практике; 5) оценка эффективности проекта и подготовка на ее основе отчетной документации – курсового проекта. Важным элементом этого этапа является контроль выполнения замысла.

За прошедшие годы студентами Самарского государственного института культуры были разработаны и реализованы культурно-образовательные проекты, площадками реализации и презентации которых стали различные учреждения культуры города Самары и Самарской области (музеи, библиотеки, выставочные центры и пр.): например, проекты этноквеста «В дружбе народов Самара сильна», культурологической настольной игры «Хроники Самары» музейной экспозиции «Кукла в детском обрядовом календаре русского народа», проект общественного бала «Тайна маски», проект «Джаз-кафе в пространстве музея». Привлечение студентов к совместной проектной деятельности не только с педагогами института культуры, но и со специалистами разных профилей профессиональной деятельности в различных акциях, конкурсах, круглых столах, способствуют росту активности и самостоятельности студентов, являясь эффективным механизмом, обеспечивающим высокую готовность студентов-культурологов к осуществлению своей профессиональной деятельности.

Таким образом, метод проектов наиболее эффективен в условиях междисциплинарной интеграции, которая дает навыки работы в сотрудничестве, расширяет профессиональный кругозор, помогает самостоятельно повышать уровень общепрофессиональной, профессиональной компетенций, развивает рефлексивные способности. Социально-культурный проект позволяет доопределить, сформировать и повысить не только профессиональные умения и навыки будущих культурологов и тем самым обеспечить их конкурентоспособность на рынке труда, но и повысить его творческую активность, что создает реальную возможность создать себе рабочее место как в рамках существующих учреждений и организаций в сфере культуры, так и вне их.

Литература

1. *Зайцева И. А.* Культурологический проект как форма учебной деятельности студентов-культурологов // Преподаватель как субъект и объект современного образовательного процесса : материалы XLIV науч.-метод. конф. препод., аспирантов и сотрудников / под ред. М. Н. Мысина. Самара : Самар. гос. ин-т культуры, 2017. С. 243–248.
2. *Бреднева Н. А.* Формирование проектной компетентности студентов в образовательном процессе вуза // Филол. науки. Вопр. теории и практики. 2017. № 5 (71) : в 3-х ч. Ч. 2. С. 166–169.
3. *Вартанова К. Ю.* Проектная деятельность студентов как эффективный способ реализации личностно-ориентированного подхода // Филол. науки. Вопр. теории и практики : в 3-х ч. 2015. № 9. Ч. 2. С. 61–63.
4. *Леванова Е. Н.* Творческий проект как метод активизации самостоятельной работы студентов-культурологов в рамках изучения музыкальных дисциплин // В мире научных открытий. 2014. URL: <http://journal-s.org/index.php/vmno/article/view/3783> (дата обращения: 08.04.2019).

УДК 374.7+371.8–055.1

М. В. Иванова

АКТУАЛЬНОСТЬ ФОРМИРОВАНИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ (кейс г. Екатеринбурга)

Аннотация. В данной статье рассматривается межкультурная компетентность как феномен, необходимость формирования которого актуализируется в условиях современного мегаполиса (в частности, Екатеринбурга). Особое внимание уделяется школьникам как людям, которым в будущем с большой вероятностью предстоит учиться и работать в среде межкультурного взаимодействия.

Ключевые слова: межкультурная компетентность, межкультурная коммуникация, культурный диалог, межкультурная компетентность школьников, Екатеринбург.

Ivanova M. V.

THE TOPICALITY OF THE FORMATION OF INTERCULTURAL COMPETENCE OF PUPILS (CASE OF YEKATERINBURG)

Abstract. In this article intercultural competence is considered as a phenomenon, the necessity of which formation is actualized in the conditions of current megalopolis (Yekaterinburg, in particular). Special attention is paid to schoolchildren as people who in the future are likely to learn and work in an environment of intercultural interaction.

Keywords: intercultural competence, intercultural communication, cultural dialogue, intercultural competence of pupils, Yekaterinburg.

На сегодняшний день проблемы культурного диалога и межкультурной коммуникации широко представлены в научной литературе. В современном обществе межкультурная компетентность является важным условием развития личности.

Изменения этнокультурной картины мира, миграционные процессы, в которые вовлечены значительные массы людей, показывают остроту проблемы для представителей очень разных культур, оказавшихся в едином социокультурном пространстве. Данная проблема особенно актуальна для Екатеринбурга – города с высокой динамикой развития. Экономический, политический, культурный и образовательный потенциал делает его привлекательным для проведения крупных международных событий, бизнес-туризма. Ежегодно в городе проводится более двухсот мероприятий: саммиты, форумы, конгрессы.

До 1990-х годов Свердловская область была фактически закрыта для иностранных посетителей, и на данный момент еще не сформировалась культура общения с иностранцами, более привычная для жителей Москвы или Санкт-Петербурга.

Развитие межкультурной грамотности предполагает целенаправленное изменение, основанное на формировании у горожан нужных знаний и навыков, которые бы спо-

собствовали их адекватному вхождению в ситуации межкультурного общения. Важно, что повышение межкультурной грамотности оказывает комплексное влияние на мировоззрение человека, его ценностные ориентации и на формирование его личностных качеств. А потому «культурная грамотность становится показателем личной компетентности индивида, которая проявляется в его способности осуществлять коммуникацию с инокультурными партнерами и эффективно использовать свои знания в конкретных ситуациях коммуникации, готовности быстро перейти от рассуждений к сознательно обоснованным действиям и поступкам» [1, с. 173].

Понятие «межкультурная компетентность» возникло в зарубежной науке в начале 1970-х годов. Тогда происходило активное становление межкультурной коммуникации как самостоятельного направления и представление о межкультурной компетентности того периода формировалось как «позитивное отношение к наличию в обществе различных этнокультурных групп» и способности к эффективному общению с их представителями [2, с. 246].

На рубеже 1970–1980-х годов активно поднимались вопросы преодоления этнического и культурного центризма. Межкультурная компетентность стала рассматриваться как «комплекс аналитических и стратегических способностей, расширяющий интерпретационный спектр индивида в процессе межличностного взаимодействия с представителями другой культуры» [1, с. 95].

В середине 1980-х годов сложилось представление, что межкультурной компетентностью можно овладеть посредством знаний, добытых в процессе коммуникации с представителями иной культуры. Условно их можно разделить на два типа: специфические, касающиеся сведений о конкретной культуре в традиционных аспектах, и общие, которые включают коммуникативные навыки (толерантность, эмпатийное восприятие, знание общекультурных универсалий). Как отмечает А. П. Садохин, «успех межкультурной коммуникации связывался с овладением обоими типами знаний» [1, с. 95].

В западной антропологии межкультурная компетентность рассматривалась в двух аспектах. Во-первых, как способность сформировать в себе чужую культурную идентичность, через овладение языком, ценностями, нормами другого коммуникативного сообщества вплоть до аккультурации и полного отказа от родной культурной принадлежности. Во-вторых, как способность достигать успеха в коммуникации с представителями другой культуры даже при наличии пробелов в знаниях основных инокультурных элементов.

В отечественной науке межкультурная компетентность в начале 2000-х определялась М. С. Лукьянчиковой как «способность членов некой культурной общности добиваться понимания в процессе взаимодействия с представителями другой культуры с использованием компенсаторных стратегий для предотвращения конфликтов “своего” и “чужого” и создавать в ходе взаимодействия новую межкультурную коммуникативную общность» [3, с. 289].

А. П. Садохин, в целом соглашаясь с данным определением, уточняет, что понятие «межкультурная компетентность» связано с объемом и качеством информации о явлениях и ценностях другой культуры, а также с активностью использования человеком имеющихся у него знаний (чем выше активность использования, тем выше оценивается уровень его межкультурной компетентности). Кроме того, он выделяет основные признаки межкультурной компетентности, к которым относятся:

- 1) «открытость к познанию чужой культуры и восприятию психологических, социальных и других межкультурных различий;
- 2) психологический настрой на кооперацию с представителями другой культуры;
- 3) умение разграничивать коллективное и индивидуальное в коммуникативном поведении представителей других культур;
- 4) способность преодолевать социальные, этнические и культурные стереотипы;
- 5) владение набором коммуникативных средств и правильный их выбор в зависимости от ситуации общения;
- 6) соблюдение этикетных норм в процессе коммуникации» [1, с. 96–97].

Резюмируя вышесказанное, отметим, что суть межкультурной коммуникации состоит не только в обладании индивидом достаточным количеством знаний, умений и навыков в области межкультурного взаимодействия и общения, но и в активной позиции субъекта, активного носителя этих знаний и умений. Подобная позиция позволяет человеку принять своеобразие партнера по коммуникации, правильно оценивать специфику и условия взаимодействия, находить адекватные модели поведения (т. е. понимание того, что, когда, кому и как он может и должен сказать или сделать) для достижения высокой эффективности совместной деятельности.

Проблема формирования определенного типа сознания у подрастающего поколения, основанного на сотрудничестве с представителями других этносов, сохраняя при этом в условиях совместного бытования свою национальную самобытность, является одной из важных социокультурных и педагогических проблем. Очень важным моментом является та среда, в которой происходит социализация. Этническая осведомленность возрастает с получением новой информации, с приобретением практических навыков и опыта. Постепенно повышается способность ребенка воспринимать, описывать, интерпретировать этнические признаки [4, с. 27]. В процессе социализации и инкультурации происходит усвоение этнических стереотипов, которые со временем устойчиво закрепляются в сознании и остаются практически неизменными.

Возраст является одним из важнейших факторов, определяющих отношение человека к чужой культуре. Известно, что с возрастом люди тяжелее переживают культурные различия, труднее приспосабливаются к новому. Связано это со сложившейся системой ценностей взрослого человека, его индивидуальным жизненным опытом. В детском и подростковом возрасте высок познавательный интерес, дети легче и быстрее воспринимают новации, успешнее адаптируются к изменениям. Кроме того, большой важностью,

на наш взгляд, обладает мотивация. Нынешние школьники – это те люди, для которых через 5–10 лет получение образования или работы в межкультурной среде станет делом обыденным.

В последнее десятилетие достаточно много внимания в школах уделяется проблеме межкультурного диалога и толерантности. Здесь можно выделить несколько проблемных моментов. Во-первых, очень важно, чтобы рассмотрение подобных вопросов не сводилось бы к разовым акциям, а было бы органично интегрировано в самую суть учебно-воспитательного процесса. Во-вторых, формализованный подход в образовании не дает практической возможности использования полученных знаний. В-третьих, это проблема выбора методов обучения.

Не вызывает сомнения, что образование в постоянно меняющемся мире не может быть основано только на традиционных репродуктивных методах. В практике межкультурного обучения широкое распространение получили активные методы, к которым относятся игры, тренинги, мастер-классы, дискуссии, позволяющие воспроизвести определенные жизненные/практические ситуации и погрузиться в активное контролируемое общение и освоение. Подобные методы могут применяться не только в рамках общеобразовательной школы, но и за ее пределами (детские лагеря, культурные клубы, летние школы и т. д.). Обеспечение системности деятельности по формированию межкультурной компетентности является актуальной задачей, решению которой способствуют детские и подростковые культурно-образовательные программы.

Литература

1. *Садохин А. П.* Межкультурная компетентность как социокультурный феномен : монография. Калуга : Изд-во «Эйдос», 2008. 268 с.
2. *Садохин А. П.* Введение в теорию межкультурной коммуникации. М. : Высш. школа, 2005. 310 с.
3. *Лукьянчикова М. С.* О месте когнитивного компонента в структуре межкультурной компетенции // Россия и Запад: диалог культур. Вып. 8, Т. 1. М., 2000. С. 281–293.
4. *Корнев Д. В.* Влияние фольклора на формирование этнической толерантности подростков : монография. М. : УЦ Перспектива, 2013. 136 с.

УДК 371.8–055.1+371.333

С. В. Казакова

ОСВОЕНИЕ ЗВУКОВОЙ СРЕДЫ МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ КАК УСЛОВИЕ ПРИОБЩЕНИЯ К КУЛЬТУРЕ

Аннотация. В статье раскрывается значимость звуковой среды в формировании аудиальной культуры личности, даны авторские определения терминов «звуковая среда», «аудиальная культура личности», выявлена взаимозависимость и взаимообусловленность звуковой среды и аудиальной культуры личности, обозначена роль школьных дисциплин в освоении звукового пространства школьников; представлена авторская программа формирования аудиальной культуры обучающихся в начальной школе.

Ключевые слова: звуковая среда, аудиальная культура, освоение звуковой среды, формирование аудиальной культуры, младшие школьники.

Kazakova S. V.

SOUND ENVIRONMENTAL DEVELOPMENT BY YOUNGER SCHOOL STUDENTS AS A CONDITION OF CUTTING TO CULTURE

Abstract. the article reveals the significance of the sound environment in the formation of the audio culture of a person; The author presents the program for the formation of the audial culture of students in elementary school.

Keywords: sound environment, audio culture, development of a sound environment, formation of audio culture, younger students.

Окружающий ребенка мир включает в себя социальный мир, мир природы, мир артефактов. Важную роль в формировании представлений ребенка о мире играет звуковая среда («звуковая среда обитания», «звуковой пейзаж», «звуковой ландшафт», «звуковая экологическая ниша», «звукосфера», «фоносфера») – воспринимаемый и интерпретируемый человеком мир шумов и звуков.

Существуют различные подходы к классификации звуковой среды. В психолого-педагогической литературе можно встретить классификацию, в которой воспринимаемые звуки делятся на речевые, музыкальные, шумы и голоса природы (В. П. Ермаков, Л. В. Нейман, В. Н. Носуленко, С. Л. Рубинштейн, Г. А. Якунин и др.). Лингвисты делят окружающие человека звуки на речевые, музыкальные и неречевые. Музыканты-исследователи предпочитают подход к классификации с позиции музыкальной речи. Такой подход позволяет выделить в звуковой среде два пласта звучаний (М. Ш. Бонфельд): первый пласт опосредован музыкальными звуками (музыкальные звуки имеют фиксированную высоту звучания); второй пласт – это немзыкальные звуки (немзыкальные звуки вошли в музыкальную речь европейской традиции значительно позднее и к настоящему времени выходят за рамки только инструментов ударной группы) [1]. Более детальные классификации, на наш взгляд, предложены Г. Ш. Орджоникидзе, который

выделяет физико-акустический, музыкальный и речевой компонент в звуковой среде [2], и Р. М. Шеффером, который рассматривает «звуковой пейзаж», как комплекс, обусловленный географией и климатом и воспринимаемый бессознательно [3].

Звуковая среда, в которой живет современный ребенок, отличается неоднородностью, дисгармоничностью и крайней избыточностью. Созданный человеком звучащий мир не несет самое разнообразное психоэмоциональное содержание. К сожалению, часто оно далеко от природосообразных и культуросообразных моделей. Окружающий мир влияет на формирование и развитие значимых для подрастающего поколения общекультурных компетенций и качеств личности, среди которых познавательные, коммуникативные, креативные способности, интерес, художественная, музыкальная и литературная одаренность. Звуковая среда способствует формированию аудиальной культуры личности ребенка, в основе которой лежит способность слушать и слышать звуковой мир.

Под формированием аудиальной культуры личности понимают формирование музыкальной (слушательской) культуры или аудиальное развитие детей. Аудиальная культура представляет собой интегративное качество личности, в основе которого лежит способность человека воспринимать, оценивать, интерпретировать, передавать и творчески преобразовывать звуковую, речевую и музыкальную информацию. Следовательно, аудиальная культура как компонент культуры шире музыкальной культуры. Она связана с восприятием и осмыслением всего спектра звуков (природных, бытовых, речевых, музыкальных).

Аудиальное развитие связано со способностью человека принимать и перерабатывать звуковые сигналы из внешней среды, а также адекватно реагировать на них. Следовательно, в основе аудиального развития лежит физиологическая способность человека слышать, дифференцировать и реагировать на звуки как акустические явления. Формирование аудиальной культуры – сложный, многоаспектный и длительный процесс утверждения в сознании человека ценностей культуры, осваиваемых в процессе восприятия, переработки и передачи звуковой информации.

Аудиальное развитие является начальной и необходимой стадией формирования аудиальной культуры обучающихся. Т. В. Цивьян считает, что сначала индивид «должен оказаться в хаосе звуков, воспринимаемых как некий нерасчлененный шум (нечто вроде настройки оркестра перед концертом – но и здесь опытное ухо может различать разные “голоса”». Осваиваясь в мире и осваивая его, человек придает нерасчлененному звучанию статус знаковости, что позволяет ему переходить к содержательной интерпретации звукового комплекса (каждый звук помещается в свое время и место и связывается с определенным объектом, звук становится сигналом-указателем, дешифрующей ситуацией). Далее, “из пассивного наблюдателя”, классификатора, определившего, кто/что/где, когда и как производит звуки, человек превращается в “активного деятеля”, который, во-первых, может случайно или намеренно вызывать звучания другого, в соответствии с той же схемой кто/что/где, когда и как» [4].

Звуковая среда и аудиальная культура – это взаимообусловленные и взаимозависимые явления: звуковая среда является основой формирования аудиальной культуры, однако и аудиальная культура является способом освоения и гармонизации звукового мира.

Важным периодом освоения звуковой среды и формирования аудиальной культуры личности является младший школьный возраст. Данные процессы происходят как стихийно, бессознательно, так и планомерно, в специально организованных условиях образовательного учреждения, когда педагоги, включаясь в работу по приобщению своих воспитанников к культуре, обращаясь к освоению звуковой среды. Несмотря на многообразие подходов в процессе знакомства учащихся с различными компонентами звуковой среды, до сих пор отсутствует целостная система, интегрирующая различные учебные предметы и целенаправленно реализующая надпредметный подход в формировании и развитии аудиальной культуры школьников младших классов.

Синтезировать знания учащихся, полученные на разных дисциплинах в общеобразовательной школе, расширить и углубить их за счет включения ребенка в различные виды художественно-творческой деятельности, сформировать у школьников целостное представление о звуковом мире позволяет специально разработанный курс «В мире волшебных звуков».

Целью курса является формирование аудиальной культуры младших школьников посредством различных видов искусств (художественной информации).

К предметным результатам освоения курса мы отнесли: готовность «слушать» и «слышать» окружающий мир; умение дифференцировать и характеризовать окружающие звуки, знать об их позитивном и негативном воздействии; понимание значимости звуковой среды в жизни человека; умение слышать окружающий мир в различных произведениях искусства; иметь ясное представление о взаимодействии художественных средств; готовность творчески преобразовывать звуковой мир, эстетически его совершенствовать; умение интонационно точно и выразительно исполнить музыкальное произведение, прочитать стихотворение, прозаический текст, выполнить движение под музыку; умение передавать свои мысли и чувства в различных видах творческой деятельности, используя разнообразные средства художественной выразительности; умение представить (презентовать) звуковой мир в продуктах собственной деятельности.

Обозначенные позиции позволили выделить и сконцентрировать внимание на основополагающих принципах реализации курса: учет ведущей сенсорной системы – аудиальной, визуальной, кинестетической; принцип интеграции, который представляет высшую форму межпредметных связей; принцип полихудожественности, который заключается в использовании различных видов и жанров искусства в процессе обучения и воспитания детей.

В целом изучение курса «В мире волшебных звуков» формирует у детей младшего школьного возраста ценностное отношение к звуковой среде, а также приобщает их к таким составляющим культуры, как духовный мир человека, его связь с природой,

гармоничные отношения с другими людьми, продуктивное общение с искусством. Он способствует формированию таких качеств личности ребенка, как критичное и осмысленное отношение к окружающей действительности, умение различать эмоциональное состояние собеседника по интонациям в разговорной речи и создавать благоприятный климат в процессе коммуникации с другими людьми; умение выразительно исполнять музыкальные и художественные произведения; стремление окружать себя высокохудожественными произведениями искусства, умение чувствовать и понимать их, осознавать их художественную привлекательность, получать эстетическое удовольствие от общения с ними; стремление самому создавать произведения искусства, способствующие гармонизации окружающего пространства.

Литература

1. Бонфельд М. Ш. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост М. Г. Арановский. Изд. 2-е. М. : Книж. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 240 с.
2. Орджоникидзе Г. Ш. Звуковая среда современности // Музыкальный современник : сб. статей / сост. С. С. Зив. М.: Сов. композитор. 1983. № 4. С. 272–304.
3. Улей, полный звенящих пчел. Ребенок интонирующий в воспоминаниях детства XIX – последней четверти XX вв (по материалам русской автобиографической прозы) / сост., вступ. статья и коммент. Т. И. Калужниковой. Екатеринбург: УГК, 2007. 522 с.
4. Цивьян Т.В. Звуковой пейзаж и его словесное изображение // Музыка и незвучащее : сб. статей / под ред. Е.В. Пермякова. М. : Наука, 2000. 327 с.

УДК 377.031+377.1:008

Е. Г. Калюжная, В. С. Рабинович

РОЛЬ УЧЕБНЫХ ДИСЦИПЛИН КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ В ОБЛАСТИ КОММУНИКАЦИЙ

Аннотация. Статья посвящена образовательному потенциалу учебных дисциплин культурологической направленности в рамках профессионального образования в сфере коммуникаций. С точки зрения авторов статьи, учебные дисциплины культурологического профиля не только способствуют общему развитию личности, но и обладают немалым потенциалом в аспекте влияния на формирование непосредственно профессиональных компетенций. Дисциплины культурологической направленности, с одной стороны, позволяют познакомить студентов с культурным фундаментом практики современного имиджмейкинга как коммуникативной технологии, выступающей методом конструирования благоприятных коммуникаций, а с другой – способствуют формированию навыков вовлечения существующих культурных образов, символов, архетипов в практическую деятельность.

Ключевые слова: профессиональное образование, коммуникации, образ, литературные сюжеты, культурные образцы, культурные символы.

Kalyuzhnaya E. G., Rabinovich V. S.

THE ROLE OF CULTUROLOGICAL EDUCATIONAL COURSES IN THE PROFESSIONAL EDUCATION IN THE FIELD OF COMMUNICATIONS

Abstract. The article is devoted to the educational potential of the culturological educational courses in the professional education in the sphere of communications. From the point of view of the authors, the culturological courses in this case, apart from the provision of the general cultural development of personality, has also the sufficient potential of influence on the formation of just the professional competences. So, the culturological courses provide the possibility of the students' acquaintance with the cultural foundation of the practice of modern image-making as the communicative technology, as method of designing of favorable communications, and, from the other side, provide the formation of skills of involvement of just existing cultural patterns, symbols, archetypes into the practical activities.

Key words: professional education; communications; image; literary plots; cultural patterns; cultural symbols.

В рамках культурологической методологии (С. С. Аверинцев, М. М. Бахтин, Д. С. Лихачев, А. Я. Флиер) эффективность учебно-воспитательного процесса может быть обеспечена реализацией культурологического подхода, направленного на формирование взаимодействия студентов с ценностями и смыслами мировой культуры. Содержательный аспект образовательного процесса с позиций культурологического подхода может рассматриваться как «педагогически адаптированный социальный опыт человечества», изоморфный по структуре человеческой культуре и формирующийся из опыта познания, практической деятельности по заданным образцам и опыта творческой деятельности [1].

В нашей статье культурологический подход выступает основанием для формирования содержания учебных дисциплин культурологической направленности, что позволяет соотносить это содержание с ценностями и смыслами культуры, влияющими в конеч-

ном итоге на самоопределение и саморазвитие студента в мире культурных ценностей в контексте их будущей профессии в сфере коммуникаций. В свою очередь, содержательный компонент определяет и выбор педагогических средств для создания условий, способствующих воспитанию «человека культуры», нацеленного на креативное решение профессиональных задач и самореализацию в профессиональной деятельности.

Роль учебных дисциплин культурологической направленности в профессиональном образовании рассматривалась в целом ряде исследований (работы Т. А. Безенковой [2]; В. Л. Бенина [3]; И. С. Бессарабовой [4]; И. Я. Мурзиной [5]).

Однако в большинстве случаев «культурологическая» часть учебного процесса рассматривалась, главным образом, в аспекте значимости общекультурного развития, в частности соответствующего уровня речевой культуры, этической культуры и др., для специалиста любого профиля [6–11].

В то же время дисциплины культурологического профиля, при всей их кажущейся «абстрактности», «непрактичности» в аспекте подготовки будущих специалистов к решению конкретных профессиональных задач, способны вносить существенный вклад в формирование профессиональных компетенций в конкретных профессиональных областях. Это определяется, во-первых, наличием у каждой сферы профессиональной деятельности своеобразного историко-культурного фундамента, порой возникавшего задолго до зарождения данной сферы профессиональной деятельности, а с другой стороны, хотя и не в любой профессиональной сфере, возможностью использования существующих культурных образцов для решения конкретных профессиональных задач.

Имея в виду практический потенциал учебных дисциплин культурологической направленности, представляется целесообразным при формировании содержательного ядра учебных дисциплин, а также при выборе форм, способов, методик их преподавания, учитывать непосредственную направленность профессиональной подготовки студентов, которым эти учебные дисциплины преподаются.

При разработке учебных курсов в сфере коммуникаций (связи с общественностью и реклама) проблематике культурологического подхода уделяется немного места. Тем не менее проблематика, связанная с практикой целенаправленного формирования образов («имиджей»), реально существовавшей в разные культурные эпохи, независимо от отсутствия самого понятия «имидж», возникшего сравнительно недавно определила содержание многих сюжетов искусства и литературы, начиная с античности, и нередко практика такого «имиджмейкинга» коррелирует с современными профессиональными практиками в сфере коммуникаций. С другой стороны, эффективность профессиональной деятельности в сфере коммуникаций может быть существенно повышена за счет использования хорошо известных культурных образцов, имеющих символический смысл, и суггестивный эффект может в таком случае существенно вырасти именно за счет узнаваемости используемых образов. При этом не требуется точное соответствие «прецедентного» культурного символа создаваемому имиджу – здесь может быть достаточно корреляции по

каким-либо непрямым критериям; более того, возможна (и зачастую эффективна) также и полемическая или даже пародийная трансформация «прецедентного» культурного образа, что, впрочем, ставит проблему этических границ допустимости такой трансформации.

Профессиональная деятельность в области коммуникаций в значительной степени опирается на культурный фундамент многих предшествующих веков, поэтому эффективное профессиональное образование в области коммуникаций представляется невозможным без целенаправленного и учитывающего профессиональную специфику инкорпорирования учебных дисциплин культурологической направленности.

Анализ влияния учебных дисциплин культурологического цикла на формирование профессиональных компетенций в области коммуникаций был осуществлен авторами данной статьи на основе реального опыта преподавания интегрированного учебного курса «История мировой литературы и искусства», включающего в себя отдельный раздел «История мировой литературы», а также в рамках учебного курса «Имиджелогия».

Обращение к культурно-историческому фундаменту современного имиджмейкинга для студентов – будущих специалистов в области массовых коммуникаций осуществляется в рамках учебного курса «Имиджелогия», который по своей направленности является своеобразным «гибридным» курсом, сочетающим в себе общую культурологическую составляющую – и практическую составляющую, ориентированную на формирование практических навыков в области коммуникаций. Содержание этой учебной дисциплины ориентировано на изучение феномена имиджа в исторической перспективе и современном бытовании, эволюции представлений о самом этом феномене (в том числе до зарождения самого понятия «имидж»), отражения смыслов, связанных с корреляцией между внутренней сущностью – и «внешним образом», в искусстве, наконец, эволюции архетипов и культурных символов и их трансформации в имиджи.

Формирование навыков использования уже существующих культурных образов, символов, архетипов в практической деятельности, направленной на создание имиджей, также может успешно осуществляться в рамках данного учебного курса. Так, в рамках разработанного одним из авторов данной статьи раздела курса «Имиджелогия» «От архетипа и культурного символа к имиджу» осуществляется изучение имиджевой «валентности» существующих культурных образов, символов и архетипов (супергерой – Джеймс Бонд; «Лолита» – имидж плохой девчонки; «Жак Паганель» – «ботаник» и др.).

Одновременно в рамках курса «Имиджелогия» могут рассматриваться этические аспекты использования существующих культурных образов в имиджевом контексте. В самом деле, при всей возможной практической эффективности, например, пародийной трансформации тех или иных «классических» культурных образов все же должны существовать определенные этические ограничители, не допускающие, например, пародийной или явно «утилитаризированной» имиджевой трансформации культурных образов, обладающих хотя бы для части аудитории сакральным значением или символизирующих страдание или смерть.

В рамках изучения курса истории мировой литературы будущими специалистами в области коммуникаций представляется целесообразным акцентировать внимание на литературных сюжетах, так или иначе коррелирующих с современными имиджмейкерскими практиками. Эти корреляции могут быть разноуровневыми. Например, написанная еще в V в. до н. э. комедия Аристофана «Облака» представляет собой колоритный пример искусственного создания негативного имиджа (в данном случае – философа Сократа), никак не коррелирующего с реальной личностью Сократа или же его философией, однако во многом определившего внешний образ Сократа. В качестве примера рефлексии по поводу противоречия между реальной сущностью и «образом для всех», может быть рассмотрена новелла Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер». В пьесе А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» одна из сюжетных линий связана с деятельностью своеобразных «политтехнологов» XVI в. – Кикина и Битяговского. В качестве примера вовлечения имиджмейкерских смыслов в литературный текст может рассматриваться пьеса Г. Горина «Забыть Герострата!».

Таким образом, дисциплины культурологической направленности в процессе профессионального образования специалистов в области коммуникаций не только способствуют общекультурному развитию студентов, но и обладают существенным потенциалом в плане формирования собственно профессиональных навыков, связанных с умением узнавать культурные символы и образцы и использовать их для создания имиджей в профессиональной деятельности.

Литература

1. Краевский В. В. Содержание образования : вперед к прошлому // Сибирский учитель. 2011. № 1 (74). С. 71–75.
2. Безенкова Т. А. Роль дисциплин культурологического цикла в формировании личности будущего специалиста в условиях высшей школы // Письма в Эмиссия. Оффлайн (The Emissia. Offline Letters) : [Электронный научный журнал]. 2014. № 7 (Июль). ART 2228. URL: <http://www.emissia.org/offline/2014/2228.htm> (дата обращения: 22.03.2019)
3. Бенин В. Л. Культуросообразный подход к подготовке менеджеров государственного управления : монография. 2-е изд. М. : Изд-во «ФЛИНТА», 2016. 416 с.
4. Бессарабова И. С. Проблема интеграции образования и культуры в современной отечественной педагогике // Интеграция образования. 2006. №1. С. 71–75. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-integratsii-obrazovaniya-i-kultury-v-sovremennoy-otechestvennoy-pedagogike> (дата обращения: 22.03.2019).
5. Мурзина И. Я. Современные проблемы культурологии и образование // Образование и наука. 2012. № 9 (98). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-problemy-kulturologii-i-obrazovanie> (дата обращения: 02.04.2019).
6. Ариарский М. А., Ивлева И. А. Общекультурное развитие личности в системе непрерывного профессионального образования : монография. Казань : Изд-во «Данис», 2007. 155 с.
7. Бенин В. Л. Культура и образование : терминологический словарь. 4-е издание. М. : Изд-во «ФЛИНТА», 2016. 433 с.

9. Жукова Е. Д. Социокультурное воспроизводство: методология и опыт исследования : монография. 2-е изд. М. : Изд-во «ФЛИНТА», 2016. 213 с.

10. Клушина Н. П., Бабаянц В. А. Культурологическая направленность профессиональной подготовки будущих лингвистов: теория и практика реализации : монография. Ставрополь : ФГАОУ ВПО «Сев.-Кавказ. фед. ун-т», 2015. 187 с.

11. Левенчук И. Б. Культурологическая направленность языковой подготовки в едином образовательном пространстве Европы // Сиб. пед. журнал. 2009. № 9. С. 97–103.

УДК 37.015.2+502.13+316.334.56

А. В. Киселева

О РОЛИ ЭКОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РАЗВИТИИ КОМФОРТНОЙ СРЕДЫ ГОРОДОВ

Аннотация. В данной статье рассматривается вопрос городского экологического образования, целью которого должно стать понимание работы социально-экологических систем, развитие системной перспективы, адаптационного потенциала и социального капитала для создания комфортной среды проживания. Городское экологическое образование основано на процессах коллективных действий и производит позитивные социально-экологические преобразования, которые, в свою очередь, влияют на социально-общественную атмосферу города.

Ключевые слова: экологическое образование, комфортная среда, городское пространство, охрана природы.

Kiseleva A. V.

ON THE ROLE OF ENVIRONMENTAL EDUCATION IN THE DEVELOPMENT OF COMFORTABLE CITY ENVIRONMENT

Abstract. This article deals with the issue of urban environmental education, the purpose of which should be an understanding of the socio-ecological systems, the development of systemic perspectives, adaptive capacity and social capital to create a comfortable living environment. This is a form of education that is based on the processes of collective action and produces positive social and environmental changes, which, in turn, affect the social and social atmosphere of the city.

Keywords: ecological education, comfortable environment, urban space, nature protection, landscape design.

Города – это развивающиеся экосистемы, и мы все еще учимся управлять ими для достижения желаемых общественных результатов, прежде всего создание комфортной городской среды. Городское экологическое образование, которое можно рассматривать как часть глобальной системы образования, связанной с мировыми проблемами экологии, помогает в реализации этой задачи [1].

Современное городское пространство представляет собой невероятно сложный механизм. Оно является двигателем технических и технологических инноваций, потребителем природных ресурсов, лабораторией для решения экологических проблем. Его долгосрочная устойчивость зависит от творческого потенциала человека, живущего в нем, адаптационных возможностей для сообществ и групп, от понимания взаимодействия биофизических и социальных систем, человеческого и социального капитала, участия общества в городском планировании и охране окружающей среды. Все эти факторы требуют определенного уровня образования [2].

Городская среда как трансформированный в процессе человеческой деятельности ландшафт, кажется, не является идеальным контекстом для экологического образования. Тем не менее учеными, педагогами, экологами были разработаны программы эко-

логического образования, ориентированные не только на природоведческие аспекты, но и на охрану окружающей среды, сохранение в городе «дикой» природы, восстановление городской зеленой инфраструктуры, экологическое искусство, ландшафтный дизайн [3].

Такие понятия, как водоразделы, изменение климата, устойчивость и др., являются сегодня частью аудиторных и внеклассных занятий в наших учебных заведениях. Некоторые школы, гимназии, лицеи и колледжи даже сделали экологию центром своего обучения. Несмотря на разнообразие таких программ, большинство из них способствуют сохранению окружающей среды и благополучию людей в городах.

По мнению М. В. Сальниковой, целевые категории для экологического образования должны включать в себя все социальные группы, проживающие в городском пространстве [4]. Важная роль в этом процессе отводится информационным технологиям, печатным изданиям и социальным сетям. Использование газетных статей, блогов и постов становится средством объединения сообществ для совместной работы. Например, студенты во многих городах в рамках учебных проектов создают информационные щиты о деревьях и растениях в городских парках, которые оснащены кодами быстрого реагирования или метками связи ближнего поля. Используя их, любой желающий с помощью своего смартфона может получить дополнительную информацию о месте или объекте.

Городское экологическое образование строится на идее сотрудничества с природой, понимании единства социально-экологической системы, в которой живет человек. Это, в свою очередь, позволяет формулировать проблемы, которые необходимо решать для поддержания жизнедеятельности людей в городском пространстве (например, как восстановить функционирование экосистемы в поддержку здоровья и благополучия человека) [2].

В отличие от традиционного образования, где знания первичны, в городском экологическом образовании человеческий фактор является определяющим, способствуя тем самым развитию и поддержанию «зеленой инфраструктуры». Учитывая, что городская среда характеризуется сложностью и подвержена частым изменениям, важно обеспечивать возможности для консолидации различных социальных групп, готовых к ответственному экологическому поведению и коллективному действию. И здесь приоритет можно отдать молодежи, которая выступает активным созидателем новых и адаптивных систем существования для себя и будущих поколений [5].

Формы городского экологического образования разнообразны: это образовательные программы летних лагерей, природных центров или музеев естествознания; медиапроекты (создание роликов, поднимающих проблемы городской экосистемы); стажировки. Так, старшеклассники Екатеринбурга в рамках экологической стажировки приобретают опыт работы с оранжереями, аквапоникой, дождевым водосбором и др. Учащиеся выращивают лекарственные или декоративные растения для создания зеленой инфраструктуры вокруг школы или для восстановления зеленых зон, где это возможно или необходимо.

Активно внедряется программа под броским названием «Будь ученым на день», которая поощряет участие прежде всего молодых людей в ежемесячных исследованиях биоразнообразия городской экосистемы, проводимых в парках, скверах, садах города, отправляя данные о местных наблюдениях с помощью мобильного приложения в городской экологический центр, что становится частью общей проектной работы для создания комфортной среды города.

Подводя итог, важно отметить, что городское экологическое образование направлено на развитие социально активного гражданина, вовлеченного в процесс создания комфортной среды проживания и сохранения устойчивых экосистем.

Литература

1. Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества / пер. с англ. М. : Изд-во «Весь Мир», 2004. 188 с.
2. Касимов Н. С. От экологического образования к образованию для устойчивого развития // Экология и жизнь. 2006. № 9 (58). С. 30–34.
3. Дэнлан Р. Э., Гэллан Д. Г., Гэллан А. М. Здоровье планеты // Социологические исследования. 1992. № 12. С. 11–32.
4. Сальникова М. В. Экологическое образование и воспитание обучающихся // Молодой ученый. 2016. №11. С. 1543–1546.
5. Колесников С. И. Экология : учеб. пособие. 3-е изд. М. : Дашков и Ко ; Ростов н/Д : Академцентр, 2008. 384 с.

УДК 17.018+174:001.82

В. А. Медведев

К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ ФУНКЦИОНАЛЬНО РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРИКЛАДНОГО ЭТИКА

Аннотация. Статья посвящена обсуждению проблемы разграничения в профессиональной деятельности прикладного этика практико-ориентированной и академической составляющих.

Ключевые слова: прикладная этика, практико-ориентированный проект, социальная проблема, научная проблема, исследовательская деятельность.

Medvedev V. A.

TO THE QUESTION OF RELATION BETWEEN FUNCTIONALLY DIFFERENT KINDS OF APPLIED ETHICS ACTIVITY

Abstract. The paper discusses the problem of differentiation between practically oriented and academic parts of applied ethics professional activity.

Keywords: applied ethics, practically oriented project, social problem, scientific problem, research work.

В научной литературе весьма дискуссионным является вопрос о том, считать ли прикладную этику разделом философии, социально-гуманитарной дисциплиной на стыке философии и науки или конкретной наукой [см., напр., 1]. Еще большую неопределенность этот вопрос приобретает при обращении к прикладному этическому проектированию, поскольку академическая система координат в этом случае соотносится с внеакадемическими сферами деятельности. Прикладные этические проекты нередко реализуются безотносительно к академическим дискуссиям, не направлены на создание новых теоретических знаний. И хотя на первый взгляд практико-ориентированный и академический компоненты деятельности прикладного этика теснейшим образом связаны (вплоть до неразличимости), неспособность отделить одно от другого рождает серьезные противоречия, что нередко мешает конструктивной работе.

Прикладное этическое проектирование – это практико-ориентированный вид деятельности, который, во-первых, не является академическим и, во-вторых, не относится к разновидностям философских исследований. Прикладные этические проекты – это разновидность социальных проектов, направленных на применение прикладных этических знаний, а также знаний из смежных социально-гуманитарных дисциплин, разного рода социально-гуманитарных технологий и методов для создания определенных социокультурных конструктов в ходе решения практических задач в жизни современного общества. И даже в том случае, когда одним из результатов прикладного этического проектирования служит получение знания о возможностях применения прикладной этики для решения практических задач, подобный результат неизменно является второстепенным. Основная цель социального проектирования вообще и прикладного этического проек-

тирования в частности – преобразование реальных условий и содержания жизнедеятельности людей [ср.: 2].

Как следствие, обращаясь к сфере проектной деятельности, прикладному этическому проектированию, важно понимать, что существует по крайней мере два функционально разных вида проектов, реализуемых в институциональном поле прикладной этики. Речь идет, с одной стороны, об академических исследовательских проектах и, с другой – о практико-ориентированных проектах.

Основные цели прикладного этического проектирования как разновидности практико-ориентированной деятельности существенно отличаются от академических, исследовательских целей. Это связано с тем, что всякий практико-ориентированный проект направлен на решение общественных проблем, тогда как в исследовательских проектах решаются научные проблемы.

Социальные проблемы – нечто нежелательное. Они связаны с трудностями, опасностями, рисками. Решение одной социальной проблемы нередко порождает другие, но это ни в коей мере не должно быть целью профессионалов, берущих на себя ответственность за реализацию социального проекта и, следовательно, решение (или сглаживание) соответствующей проблемы. Социальные (в том числе прикладные этические) проекты направлены на минимизацию трудностей, рисков, опасностей, на улучшение жизни людей, сглаживание конфликтов, гармонизацию отношений. Другими словами, их осуществление направлено на минимизацию социальных проблем (хотя не всегда ведет к этому).

Совсем иначе дело обстоит с научными проблемами, решаемыми прикладными этиками. Целью подобной работы является рост социально-гуманитарного знания, а следовательно, расширение сферы «неизвестного» – знания о том, что лежит перед человеком в качестве все расширяющегося (по мере роста знания) горизонта непознанного. «Вполне логично говорить, что научное открытие уменьшает область неизвестного. Но не менее логично утверждать, что она при этом увеличивается. По вине самого открытия и увеличивается. Когда человек идет в гору, перед ним все раздвигается горизонт, но и все протяженной становятся земли, лежащие за горизонтом», – пишет об этом Даниил Данин, вторя Анаксимену с Сократом [3, с. 90]. А ведь научная проблема – это знание о том, что мы чего-то не знаем (аспект новизны), сопровождающееся пониманием необходимости постичь это нечто (аспект актуальности). Другими словами, работа над решением научных проблем непосредственно направлена на увеличение их количества. И это не подспудный, нежелательный результат, а именно одна из основных целей исследовательской деятельности.

Впрочем, сказанное выше не означает, будто практико-ориентированные проекты прикладных этиков по определению лишены исследовательской составляющей. Большинство из них немыслимы без проведения социальной диагностики, создания социальных прогнозов и теоретических моделей развития ситуации. Реализация прикладно-

го этического проекта невозможна без разработки и обоснования его концепции, что, в свою очередь, предполагает активное вовлечение в проектную деятельность существенной теоретической и эмпирической исследовательских составляющих. Однако использование в профессиональной деятельности прикладного этика (так же, как и любого другого специалиста) научных, философских знаний и методов еще не превращает ее (эту деятельность) в научный или философский исследовательский проект. Критерием для различения двух обозначенных выше типов проектов является основная цель и, соответственно, характер решаемых прикладным этиком проблем.

Практико-ориентированная деятельность и деятельность теоретически ориентированная функционально различны. В ходе создания и реализации проекта это имеет принципиальное значение, поскольку предполагает разные целевые показатели деятельности, что служит стержнем для координации всех основных работ и последующей экспертизы достигнутых результатов. И хотя на практике один и тот же комплекс проектных мероприятий (с незначительными дополнениями) нередко служит основой для реализации авторами проекта и практических, и теоретических задач, тем не менее на уровне целевых показателей их, как правило, не смешивают. То есть по результатам реализации практико-ориентированных проектов авторы довольно часто пишут книги, статьи и даже защищают научные диссертации, но в целевые показатели проектных работ соответствующие научные достижения не входят, функционально являясь содержанием совсем другой деятельности. Качество выполнения работ в рамках подобного проекта (за малыми исключениями) не теряет и не выигрывает от того обстоятельства, напишет ли автор по следам его реализации книгу, или нет. А поскольку суть проектной деятельности связана с умением решать поставленные задачи в условиях ограниченности наличных ресурсов, постольку способность профессионала четко определять ключевые показатели эффективности разрабатываемого им проекта имеет определяющее значение.

Литература

1. Бахитановский В. И., Согомонов Ю. В. Этика прикладная // Гуманитарная энциклопедия: Концепты [Электронный ресурс] / Центр гуманитарных технологий, 2002–2019. URL: <https://gtmarket.ru/concepts/7186> (дата обращения: 20.04.2019).
2. Волосникова Е. А. Теоретические и организационно-методические основы социального проектирования // Региональная экономика: теория и практика. 2007. № 7(46). С. 109–117.
3. Данин Д. С. Вероятностный мир. М. : Знание, 1981. 208 с.

УДК 004.414.23:671.1+658.512.23

А. Н. Мережников

ЦИФРОВОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ КАК ВАЖНАЯ ПРОБЛЕМА В ОБУЧЕНИИ ЮВЕЛИРОВ-ПРОЕКТИРОВЩИКОВ

Аннотация. Современное ювелирное искусство явно тяготеет к промышленному дизайну. Это явление, кажущееся объективным, по мнению авторов статьи, во многом следствие конформизма, выражающегося в неоправданном отказе от «парадигмы массы» в ювелирной пластике. Эта противоположность понятий тектоники в архитектуре и промышленном дизайне выражается прежде всего в оппозиции: масса – поверхность. Метод цифрового проектирования противоречит традиционной парадигме ювелирного искусства. Выход – в утверждении архитектурного начала, в анализе опыта современной архитектуры. Это касается в первую очередь художественной школы, готовящей ювелиров-проектировщиков.

Ключевые слова: проектирование ювелирных изделий, пластика, тектоника, архитектоника, цифровые методы проектирования, объемно-пространственная композиция.

Merezhnikov A. N.

DIGITAL MODELING AS AN IMPORTANT PROBLEM IN TEACHING JEWELRY DESIGNERS

Abstract. Modern jewelry art clearly tends to industrial design. This phenomenon, which seems objective, according to the authors of the article, is largely a consequence of conformism, expressed in the unjustified rejection of the “mass paradigm” in jewelry plastic. The very concept of tectonics in architecture and industrial design is not only different, but dialectically opposite. This contrast is expressed primarily in the opposition: mass – surface. The method of digital design contradicts the traditional paradigm of jewelry art. The output – in the statement of the architectonic principle, in the analysis of the experience of modern architecture. This applies primarily to the art school that trains jewelers-designers.

Keywords: design jewelry, plastic, tectonics, architecture, digital design methods, volumetric-spatial composition.

Сегодняшняя ситуация в проектировании ювелирных украшений ставит перед художественной школой, обучающей специальности, проблемы, которые можно рассматривать в ключе ряда категориальных оппозиций. С представлением о ювелирном искусстве неотторжимо связано представление об искусности, о кропотливом ручном труде, об уникальности каждой вещи, несущей на себе след руки художника. Сегодня же условия производства ювелирных украшений таковы, что данная отрасль со всей определенностью тяготеет к промышленному дизайну.

Высококвалифицированная специализация по закреплению драгоценных камней автоматизирована. Изготовление выплавляемой модели – «восковки» – осуществляется с помощью 3D-принтера. Но не эти и подобные инновации составляют сущность явления. Логика современного ювелира – логика дизайнера. Идея ювелирного украшения не в том, чтобы применить в декоративной композиции драгоценные материалы, а в том, чтобы запечатлеть в них единство замысла и исполнения, то, что искусствовед А. Ригль называл «*kunstwollen*» (с нем. – «воля к искусству», точнее, «воля к художественной форме»). Сама

драгоценность материала традиционна в рамках и мифологического, и религиозного сознания воспринимается как символ этого единства замысла и воплощения.

Иное дело – в промышленном дизайне. Дизайнер, в отличие от архитектора, мыслит не столько массами, сколько поверхностями. Это различие ясно ощутимо в том, как две области созидания «второй природы» – искусственных сооружений и объектов предметного мира – трактуют одно из ключевых понятий в профессиональной деятельности – понятия тектоники. Для архитектора его смысл заключается прежде всего в закономерности соотношения между формой, которую должно принять здание согласно проекту, и тем материалом, из которого это здание возводится. Проект – торжество воли зодчего. Но профессионализм архитектора предполагает самоограничение, добровольное согласие на то, чтобы материал мог уже в проекте, в самой идее здания, сказать свое слово. Как пчеле органически присуще чувство материала, из которого она строит улей, так и архитектурский проект должен вобрать в себя «чувство камня» (стали, бетона).

Представление о тектонике в промышленном дизайне, напротив, предполагает отстраненность от физического материала: тектоника дизайнерского объекта – это прежде всего характер поверхности. «Этим термином характеризуется специальный прием, предполагающий, что с помощью технических средств – членения, оформления стыков, краев, сечения, профилирования, детализовки и т. п. – создаваемой форме придается некое вербальное содержание, так что при визуальном восприятии возникает представление об определенном «формообразующем» акте, не обусловленном эмпирическим материалом. В силу этого создается образный компонент, связанный в сознании зрителя с действием (например: «форма вылеплена» или «высечена», «отчеканена», «построена» и т. д.). Надо подчеркнуть, что речь идет об аналогиях не вербальных, рождающихся у зрителя спонтанно, а об организованных комплексом специальных приемов, своего рода «ноу-хау» [1, с. 571]. Указанные приемы работают с *поверхностью*, заставляя ее «демонстрировать действие», ей как физическому телу несвойственное. Например, фрагменты кузова современного автомобиля могут или «течь», или «изламываться» по желанию дизайнера, при том что изготавливаются аналогично, с помощью пресса.

Дизайнер ювелирных украшений – автор не вещи, а проекта. В современном ювелирном производстве создание эскиза украшения обособлено от моделирования и визуализации, выполняемых с помощью 3D-программ, и от самого изготовления. Цифровое моделирование стало неотъемлемой частью не только проектирования, но и изготовления ювелирного изделия. Соответственно, и при обучении будущих проектировщиков-ювелиров, в рамках курсового проектирования, необходимостью является, наряду с использованием традиционных техник проектирования (проектная графика, макетирование) и работу в профессиональных 3D-программах. Наиболее универсальной и распространенной среди них на сегодняшний день является программа «3D Studio MAX», дающая дизайнеру широкий спектр доступных опций, снабженная обширной базой стандартных заготовок (так называемыми «библиотеками» сцен, материалов и т. п.). Примечательно, что сам метод моделирования объектов в данной программе основывается на том самом принципе «отказа от массы», на

который уже указывалось выше, как на принцип альтернативной тектоники. Все объемы в программе создаются как абсолютно пустотелые, путем преобразования поверхности. Наиболее универсальной операцией является так называемый *лофт* – проведение замкнутой кривой («сплайна») по другому «сплайну», назначенному в качестве направляющей.

Таким образом, сама поверхность при моделировании лишена какой-либо материальности, оказываясь мнимой. Об этой мистике поверхности рассуждает М. Ямпольский, комментируя тексты Леонардо да Винчи: «Роль поверхности особенно хорошо видна на примере водной ряби – деформации водной поверхности под воздействием ветра. Рябь возникает на воде именно в результате процесса, описанного Леонардо, утверждавшего, что нельзя поднять воздух, не поднимая воды. Движение воздуха начинает поднимать воду, которая буквально на своей поверхности (являющейся также и поверхностью воздуха) отпечатывает движения воздуха. Никакая рябь невозможна в глубинных слоях воды, только лишь на поверхности и как результат существования поверхности – этой странной физической мнимости. Таким образом, «отпечаток» воздуха на воде – это деформация границы, деформация поверхности, не принадлежащей ни воде, ни воздуху и выражающей лишь существование границы, различия между двумя телами (средами)» [2, с. 220].

Итак, метод 3D-моделирования исключает чувство материала, оперируя исключительно некоей «странной физической мнимостью». Тем самым, приходится признать, что цифровое проектирование – это не просто еще один инструмент в добавление к традиционным, основанным на фундаментальных художественных умениях – рисунке и лепке. Оно еще и несет в себе некий искус, фигурально выражаясь, «дьявольское прельщение», поскольку может привести к отрицанию самой *парадигмы массы* в пластике.

Большая архитектура уже давно выработала «антитела» против этой угрозы, получив прививку в XIX веке. «Фасадничество» – изолированность автора от тела здания («функционала») и сосредоточенность на одном фасаде – такой же отказ от пластики ради «физической мнимости». Когда «болезнь» была преодолена, оказалось возможным создавать подлинную архитектуру в условиях строительной индустрии, дифференциации задач, ранее сосредоточенных в персоне зодчего, что доказали титаны архитектурного модернизма.

Ювелирное искусство – это малая архитектура, но именно в силу этой «малости» наиболее космичная, сосредоточенная в едином творческом акте. Отказ от цифровых технологий невозможен, да и не может быть выходом ломка новых, несомненно эффективных, инструментов. Чтобы преодолеть свой искус, профессиональный цех ювелиров должен прежде всего осознать саму необходимость сохранения парадигмы массы, преодоления «мнимости» и утвердить необходимость архитектоники ювелирного искусства. Осуществить синтез цифрового подхода и традиционных пластических методов – задача художественной школы.

Литература

1. Мережников А. Н. Натиск восторга // Искусствознание. 2011. №1-2. С. 565–581.
2. Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М. : Нов. лит. обозрение, 1996. 314 с.

УДК 378.4:37.017.92+378.016:008

И. Я. Мурзина

ЗАДАЧИ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УСЛОВИЯХ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ

Аннотация. Опираясь на теорию социокультурной модернизации и концепцию развития человеческого потенциала, автор анализирует процессы, происходящие в образовании. Актуальность приобретает вопрос о перспективах культурологического образования, задачи которого раскрываются в контексте обретения навыков XXI века.

Ключевые слова: социокультурная модернизация, образование, культурология, культурологическое образование, человеческий капитал.

Murzina I. Ya.

THE TASK OF CULTURAL EDUCATION IN THE CONDITIONS OF RUSSIAN SOCIAL AND CULTURAL MODERNIZATION

Abstract. Based on the theory of socio-cultural modernization and the concept of human development, the author analyzes the processes taking place in education. The issue of the prospects of cultural education, the tasks of which are revealed in the context of acquiring the skills of the XXI century, becomes urgent.

Keywords: socio-cultural modernization, education, cultural studies, cultural education, human capital.

В постоянно изменяющихся условиях современной жизни трансформации, которым подвергаются все структурные элементы социальной системы, неизбежны. Модернизационные процессы последних двадцати лет в России свидетельствуют о разноректорности изменений, а их результативность подвергается сомнению. Особенно это ярко проявляется в сфере образования, находящегося в состоянии перманентного реформирования. Вопрос о необходимости реформ в образовании тесно связан с ответом на вызовы времени: способности системы давать адекватные ответы и обеспечивать саморазвитие. Рефлексия над происходящими в образовании процессами находится в ряду актуальных.

Модернизация как процесс обновления социальных систем с целью приведения в соответствие с требованиями времени достаточно хорошо изучен историками и социологами. Концептуально идеи модернизации восходят к пониманию перехода от аграрного к индустриальному обществу (К. Маркс, М. Вебер, О. Конт) и описываются в логике «скачка» в социальном развитии. Специфическими чертами российской модернизации обычно называют ее догоняющий характер, неравномерность и проведение «сверху». Обобщенно исторический опыт российской модернизации описывается как противоречивый, циклический, фрагментарный и незавершённый (Л. И. Семеникова [1], Л. В. Шепотко [2] и др.).

Важным уточнением в осмыслении вопросов модернизации становится акцент на ее социокультурных основаниях. Мы согласны с точкой зрения Н. Е. Тихоновой, которая

определяет социокультурную модернизацию как процесс формирования определенного типа сознания и детерминированных им поведенческих практик индивидов, протекающий во внутреннем единстве с формированием соответствующих общественных институтов [3, с. 5]. Другое дело, что в российских условиях институциональные трансформации доминируют над изменением поведенческих практик и не всегда приводят к становлению нового (модернизированного/инновационного) типа сознания*.

Критика насильственной модернизации «сверху», ее ориентация на трансформации технологий и внедрение научно-технических идей в отрыве от эмансипации личности и развитии человеческого капитала может быть отнесена и ко многим явлениям, негативно сказавшимся на происходящем в российском образовании. В связи с этим есть потребность вновь обратиться к тем идеям, на которых строилась модернизация в системе образования.

А. Г. Асмолов в статье со знаковым названием «Стратегия и методология социокультурной модернизации образования» связывал перспективы развития общества с радикальными изменениями в образовании. Он совершенно справедливо подчеркивал роль образования для обеспечения конкурентоспособности страны, ее социальной консолидации на основе выработанной системы ценностей. Ключевыми понятиями социокультурной модернизации образования выступают «формирование идентичности человека в условиях полиэтнического, поликонфессионального и поликультурного государства», «обеспечение социальной мобильности личности, качества и доступности образования как факторов уменьшения рисков социального расслоения общества», «конструирование социальных норм толерантности и доверия друг к другу представителей различных социальных групп, религиозных и национальных культур», «успешная социализация подрастающего поколения», «повышение конкурентоспособности личности, общества и государства» [4, с. 5–6]. Определение векторов развития образования позволили увидеть принципиальный недостаток проводимых реформ: игнорирование мотивации людей, негативный социальный опыт, доминирование экономизма в ситуации модернизации только одной отрасли общественной жизни в отрыве от целостной системы.

А. Г. Асмолов предложил национальную программу социокультурной модернизации образования, обладающей такими качественными признаками, как открытость («надведомственный» характер), опережающее развитие (образование ведет за собой развитие общества, в том числе создает рынки труда, несмотря на то, что в сиюминутной перспективе может отмечаться «избыточность образования»), инновационное управление.

* Вопрос о характере модернизированного или инновационного сознания требует отдельного рассмотрения. В рамках данной статьи отметим, что под модернизированным или инновационным типом сознания мы понимаем готовность и способность человека и/или социальной группы к осознанным изменениям в соответствии с происходящими в социуме процессами. Такой тип сознания можно назвать «открытым» – с установкой на развитие, в противовес «закрытому» – не гибкому, с установкой на сохранение status quo. Исследовательским коллективом под руководством проф. Н. Е. Тихоновой был выделен 21 индикатор степени модернизированности сознания и поведения россиян [6, с. 11].

Отчасти идеи, озвученные реформаторами от образования, стали основой для появления новых федеральных государственных образовательных стандартов (далее – ФГОС), получили свое воплощение в компетентностном подходе и национальном проекте «Образование». Однако десятилетия реформ свидетельствуют о непреодоленном кризисе и внутренней нестабильности образовательного пространства.

Более чем актуально звучат слова: «Представители сферы образования, декларируя лозунги о приоритетности образования, его миссии в обществе, на деле тешили себя утопией былой славы «лучшего образования в мире»; страдали болезнью «образовательного нарциссизма». Представители экономического сообщества настаивали на необходимости создания программ реформирования образования с учетом бюджетно-налогового кризиса, абстрагируясь, как правило, от рассмотрения образования как института воспроизводства человеческого капитала, его роли в развитии экономики страны. В результате содержательные и ценные сами по себе реформы образования «применительно к внешней среде» нередко сводились к требованиям выделения дополнительных средств и пробуксовывали из-за неэффективного использования даже имеющегося финансирования» [4, с.7].

Концепция социокультурной модернизации образования восходит к идеям культурно-деятельностной психологии (Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев, А. Р. Лурия) и опирается на принципы социального конструкционизма (П. Бергер, Т. Лукман, К. Джержен). Ее пафос нам очень близок, поскольку он опирается на понимание образования как особого типа социального пространства, которое организовано таким образом, чтобы процесс освоения/осознания/принятия ценностей культуры происходил в деятельности.

На практике мы видим, что масштабный проект социокультурной модернизации образования трансформировался в список мероприятий, вероятно, значимых самих по себе, но не переводящих образование в новое качество. Фрагментированность и мозаичность происходящих в образовании процессов в ситуации все возрастающего могущества количественных показателей вызывает тревогу (примером может служить представленная для обсуждения новая редакция ФГОС для начальной и основной школы, в которой отсутствует опора на системно-деятельностный подход, зато доминируют контроль и проверка результатов обучения).

Успех социокультурной модернизации возможен в том случае, когда целенаправленно развивается человеческий капитал (совокупность навыков, знаний, умений и других качеств, воплощенных в людях и способствующих обеспечению личного, социального и экономического благополучия [5, с. 4]). Согласно теории человеческого капитала, выдвинутой во второй половине XX в. (Т. Шульц, Г. Беккер, Р. Солоу и др.), достижения в сфере образования рассматриваются в качестве одного из инструментов, обеспечивающих развитие общества и инновационный характер экономики [6]. Можно сказать, что возможности развития человеческого капитала как источника инноваций и технических

изменений определяет перспективность реализации тех или иных модернизационных стратегий*. Поэтому при расчетах Индекса человеческого капитала предлагается учитывать, насколько образование способствует развитию «гибких навыков», или «навыков XXI века» – функциональной грамотности учащихся и воспитанию позитивных установок, мотивации к обучению и готовности жить в эпоху перемен.

В этой связи вопрос о перспективах культурологического образования приобретает особую актуальность.

В концептуальных положениях модернизации образования слова «культура» и «ценности» звучат достаточно убедительно, продекларирован культурологический подход как развитие принципа культурсообразности, сформулированного еще А. Дистервегом. В опубликованной Концепции проекта федерального закона «О культуре» культура рассматривается «как общественное явление, позволяющее передавать новым поколениям присущие российской цивилизации систему ценностей, понятия о морали и нравственности, дающее возможность видеть, понимать и ценить красоту, творчески осваивать внешний мир» [7].

И хотелось бы в положительном смысле сказать о культурологическом векторе образовательной, и шире – социальной, политики, но практика жизни свидетельствует о прямо противоположном. По идее, мы должны бы говорить о единстве образования и культуры, их взаимообусловленности, создающей основу для общественного развития, но на практике мы разделяем образование и культуру по отраслевому принципу, а пересекаются они почти исключительно в ситуации узко понимаемых творческих инициатив.

Мы декларируем в образовании ориентацию на личность с развитым критическим мышлением, способную к продуктивным коммуникациям и творческой деятельности, а на практике осуществляем подмену понятий: вместо ориентации на формирование «человека культуры» реализуем проект «человека-машины».

В ситуации, когда общество все более погружается в консьюмеризм, культурологи раскрывают механизмы развития культуры и ведут откровенный разговор о том, какие мы, в каком же мире мы живем и какие ценности, на самом деле, выступают приоритетными. Педагогический потенциал такой деятельности крайне высок. Культурология – это рефлексия не только над прошлым культуры, но и по преимуществу над настоящим, что предполагает критическое отношение к действительности. Она рассматривает настоящее в контексте истории культуры, а личность – в перспективе развития, задавая горизонт осмысления актуальной современности.

В этом смысле культурологическое образование гораздо шире учебного предмета «Культурология». Это возможность развития мировоззрения и формирование опыта рефлексии над собственными основаниями. Однако происходящие не в лучшую сторону трансформации в культурологическом образовании (сокращение учебных часов,

* По значению Индекса человеческого капитала, рассчитанного Всемирным банком для 157 стран, Россия занимает 34-е место и входит в группу стран с высоким уровнем человеческого капитала [5, с. 5].

«вымывание» учебного предмета из учебных планов различных специальностей в вузах, минимизация набора студентов на программы профессиональной подготовки) выявляют глубинное противоречие между декларацией и социальной практикой.

Одной из важнейших задач культурологического образования, на наш взгляд, является готовность к участию в социально-гуманитарной экспертизе деятельности различных сфер общественной жизни. Показательным является тот факт, что среди многочисленных экспертов, высказывающих свое суждение об образовании, для культурологической экспертизы, которая позволяет оценить происходящее в контексте формирования ценностной основы личности, не осталось места.

Вопрос о социокультурной модернизации российского образования во многом зависит от перспектив культурологического образования (сохранения культурологического образования как области профессиональной подготовки; культурологического содержания универсальных компетенций специалистов различных областей; культуроведческой составляющей общего и дополнительного образования детей и молодежи). Своевременность поставленных вопросов о значимости культурологического вектора в социально-культурной сфере может сделать разговор о «цивилизационном коде нации», который транслирует культура, не только словами.

Литература

1. Семенникова Л. И. Цивилизационные парадигмы в истории России // *Общ. науки и современность*. 1996. № 6. С. 86–102 ; 1997. № 1. С. 75–83.
2. Шепотько Л. В. Социокультурная специфика России и модернизация // *Ойкумена. Регионоведческие исследования*. 2013. № 1 (24) С. 81–89.
3. Тихонова Н. Е. Социокультурная модернизация в России (Опыт эмпирического анализа) // *Общ. науки и современность*. 2008. № 2. С. 5–23.
4. Асмолов А. Г. Стратегия и методология социокультурной модернизации образования // *Проблемы современного образования*. 2010. № 4. С. 4–18.
5. Российское образование в контексте индекса человеческого капитала. Бюллетень о сфере образования. Декабрь 2018 г. URL: <http://ac.gov.ru/files/publication/a/20277.pdf> (дата обращения: 27.03.2019).
6. Положихина М. А. Развитие системы образования в России с точки зрения формирования человеческого капитала // *Россия: Тенденции и перспективы развития : ежегодник*. Вып. 14 / отв. ред. В. И. Герасимов. М., 2019. Ч. 1. С. 708–712.
7. Концепция проекта Федерального закона «О культуре». URL: https://www.mkrf.ru/press/current/kontseptsiya_proekta_federalnogo_zakona_o_kulture/?fbclid=IwAR3JMQV1-WG09b6D_EU2azN3pevq6WMPYvdCeDdB5RUk2HPp19WJ1F9xsGw (дата обращения: 27.03.2019).

УДК 378.4:37.016+37.015.325

Е. Ю. Почтарева

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ КОНТЕКСТЫ САМОДЕТЕРМИНАЦИИ ПЕДАГОГА

Аннотация. В статье рассматривается проблема самодетерминации как смыслополагающей характеристики педагога в условиях современного образования. Обсуждаются подходы к внутренней и внешней детерминации с позиций актуальных научных представлений о мотивации личности. Обосновывается востребованность самодетерминации в образовании как позитивной характеристики, обращенной к созидательно-творческому началу педагога.

Ключевые слова: самодетерминация, педагогическая деятельность, субъектный опыт, мотивация, интегрированность, продуктивность.

Pochtareva E. Yu.

SOCIO-CULTURAL CONTEXTS OF TEACHER' SELF-DETERMINATION

Abstract. The paper deals with the problem of self-determination as a meaning-defining characteristic of a teacher, relevant in the contemporary education. Scientific approaches to the processes of internal and external determination of individual are discussed. The author substantiates the actuality for self-determination as a positive characteristic, addressed to the creative beginning of a teacher.

Keywords: self-determination, pedagogical activity, agentic experience, motivation, integration, effectiveness.

В современных условиях приоритетное значение социокультурной реальности образования связано с самоопределением субъекта образовательных отношений, которое проявляется в раскрытии потенциала личности, определяющего способность быть иницилирующим началом поведения, деятельности, общения. Идея самодетерминации в образовании актуализирует значение субъектных параметров педагогического процесса, подчеркивая важность внутриличностных механизмов и факторов, влияющих на активность личности, в которой личность как ведущее социокультурное основание становится субъектом жизнедеятельности.

В педагогическом процессе самодетерминация находит свое воплощение посредством актуализации личностно-профессиональных ресурсов педагога и с этих позиций выступает как смыслообразующая характеристика субъекта педагогической деятельности. Это дает возможность педагогу найти индивидуальный мотивационный стиль деятельности, основу которого образуют осознанность и рефлексия, способность анализировать и прогнозировать результаты своей деятельности, повышать уровень саморегуляции и самоорганизации, то есть быть субъектом личностно-профессионального развития.

В современных исследованиях субъектность личности рассматривается в контексте феномена самодетерминации, который определяет стремление личности реализовывать свои возможности в интеграции внутриличностных, социальных, культурных ресурсов жизнедеятельности.

В мотивационном подходе Э. Деси, Р. Райана самодетерминация определяется как ощущение возможности выбора и способность осуществления выбора, исходя из собственных стремлений, интересов, ценностей и смыслов, в диалектическом многообразии возможных вариантов развития личности, обусловленных как внешними, так и внутренними условиями жизнедеятельности на основе осуществления базовых потребностей в автономии, компетентности и связанности [1; 2].

Концепция Д. А. Леонтьева о самодетерминации как саморегулируемой активности зрелой личности обосновывает понимание самодетерминации как «формы проявления личностного потенциала» и «главного феномена личностной зрелости» субъекта. Самодетерминация находит свое воплощение в интеграции свободы как формы активности и ответственности как высшей формы саморегуляции на основе рефлексивного сознания, опосредованного ценностно-смысловой сферой личности [3].

Функционально-содержательное становление самодетерминации педагога происходит в многообразии процессов профессиональной идентичности, осознания личностных смыслов профессиональной деятельности, обуславливающих саморегуляцию педагога как гибкое управление взаимодействием образовательными отношениями в совокупности аффективных, когнитивных, поведенческих, волевых и ценностно-смысловых сфер педагогической деятельности.

В контексте гуманистических ценностей образования самодетерминация закономерно актуализирует проблему продуктивности педагогической деятельности, определяя понимание продуктивности как процесса и результата трансформации профессиональной области в средство развития и саморазвития личности, в которых достижение учебно-познавательных результатов выступает как средство, а не цель педагогического процесса.

Традиционно продуктивность рассматривается как специфическая характеристика компетентности личности, уровни развития которой образуют различную степень продуктивности деятельности (А. А. Деркач, В. Г. Зазыкин, Н. В. Кузьмина, А. К. Маркова и др.). Высокопродуктивный уровень деятельности отражает стремление личности к самосовершенствованию в деятельности, среднепродуктивный уровень характеризуется преобладанием адаптивного целеполагания и стихийной мотивации к саморазвитию, непродуктивный уровень связан с формально-исполнительскими способами реализации деятельности.

Динамическая природа продуктивности в психологии и акмеологии определяет вопрос о поиске, изучении и внедрении инструментов, раскрывающих контекстуальный характер личностно-профессиональных целей, определяя эффективность личности в разнообразных задачах деятельности, многообразие которых интегрирует устойчивость внутренних ориентиров и гибкость реагирования на изменения вовне и внутреннем мире субъекта [3; 4].

Подход Э. Деси, Р. Райана рассматривает самодетерминацию как мотивационный континуум автономной и контролируемой регуляции, определяя в качестве ведущего

показателя эффективности личности гибкость саморегуляции и управления взаимодействием с окружающей средой [1; 2].

Конструкт самодетерминации на первый план выдвигает собственную активность личности, ее способность к самостоятельному выбору, в котором психологической основой выступает внутренняя мотивация, что позволяет обратиться к субъектному опыту педагога.

Педагог в современных условиях испытывает влияние новых идей и ценностей, разнообразных культурных форм, стилей, направлений. Деятельность педагога обусловлена требованиями, ожиданиями и возможностями социокультурной ситуации, с одной стороны, а с другой – действуют внутриличностные побуждения субъектного опыта – влечения, переживания, социальные представления, потребности, мотивы, цели, смыслы и ценности педагога. В этих условиях способность к моделированию и проектированию личностно-развивающих образовательных отношений выступает характеристикой продуктивности субъекта педагогической деятельности.

В контексте современного образования педагогическая деятельность предстает как профессиональная активность, направленная на развитие субъектного опыта личности. Субъектный опыт, выступая важнейшим условием продуктивности педагогической деятельности, в пространстве гуманистических ценностей образования предстает как продуктивная самостоятельность (А. К. Осницкий), выражающая индивидуальные аспекты развития личности (И. С. Якиманская), профессиональную компетентность (А. К. Маркова), обусловленную ситуацией профессионального развития (Э. Ф. Зеер, Э. Э. Сыманюк).

Самодетерминация как характеристика субъектного опыта педагога определяет ведущую роль внутренних психологических оснований деятельности и актуализирует личностно-профессиональное развитие педагога, что, соответственно, ведет к результатам, всесторонне охватывающим профессионально-педагогическую деятельность.

Психолого-педагогические основания развития самодетерминации определяют приоритет направленности педагогической деятельности на индивидуально-возрастные особенности обучающихся, их личностные интересы и способности, психологические цели обучения и развития. Самодетерминация в профессионально-педагогической сфере находит свое воплощение путем актуализации личностных и профессионально значимых качеств, знаний, умений, навыков и с этих позиций выступает как интегративная характеристика педагога в профессиональной деятельности.

В этом случае самодетерминация становится ведущим побудительным основанием продуктивности образовательных отношений вследствие того, что знания-умения-навыки по конкретному учебному предмету превращаются из цели обучения в психолого-педагогическое средство, а целью обучения как раз и является становления субъектного опыта личности как фактора развития ценностно-смысловой сферы, мотивации, субъектности личности в процессе образования.

Литература

1. *Deci E. L., Ryan R. M.* Self-determination theory: A macrotheory of human motivation, development, and health // *Canadian Psychology*. 2008. Vol. 49, № 3. P. 182–185.
2. *Rigby C. S., Ryan R. M.* Self-determination theory in human resource development: New directions and practical considerations // *Advances in Developing Human Resources*. 2018. Vol. 20, № 2. P. 133–147.
3. Личностный потенциал: структура и диагностика / под ред. Д. А. Леонтьева. М. : Смысл, 2011. 675 с.
4. *Деркач А. А.* Профессиональная субъектность как психолого-акмеологический феномен // *Акмеология*. 2016. № 1 (57). С. 8–13.

УДК 37.015+378.016:008

Н. А. Симбирцева

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ: ОТ МЕТОДА К МЕТОДИКЕ*

Аннотация. Метод культурологической интерпретации рассматривается как способ постижения процессов культуры в их целостности и конкретных явлений с точки зрения их вписанности в общекультурный контекст. Интерпретация, лежащая в основе метода, – сложная процедура толкования и осмысления реальности. Она важна в исследовательских и образовательных практиках. В качестве альтернативной предлагается методика сегментного анализа визуального образа, позволяющая решать общепедагогические задачи.

Ключевые слова: метод культурологической интерпретации, интерпретация, методика сегментного анализа, визуальный образ, общепедагогические задачи.

Simbirtseva N. A.

CULTURAL INTERPRETATION: FROM APPROACH TO METHOD

Abstract. The method of cultural interpretation is considered as a way to comprehend the processes of culture in their integrity and specific phenomena from the point of their inclusion in the general cultural context. The interpretation underlying the method is a complex procedure of interpretation and comprehension of reality. It is important in research and educational practices. As an alternative, a technique of segmental analysis of the visual image is proposed, which allows to solve general pedagogical tasks.

Keywords: method of cultural interpretation, interpretation, segmental analysis technique, visual image, general pedagogical tasks.

В методологии гуманитарных наук интерпретация обладает особым статусом. Этот метод научного познания направлен на понимание внутреннего содержания интерпретируемого объекта через изучение его внешних проявлений (знаков, символов, артефактов, поступков, образов и др.). Интерпретация – это процедура прочтения культуры как нелинейного текста, в ходе которой выявляются смыслы и ценности историко-культурного контекста, определяется их значимость для современности. *Метод культурологической интерпретации* важен не только для культурологии как науки. Он активно применяется области синергетических исследований, связанных с постижением процессов культуры в их целостности, а также конкретных явлений. Данный метод предполагает осмысление явления с точки зрения его вписанности в общекультурный контекст той или иной эпохи, какого-либо направления, индивидуального (авторского) стиля, национальных, философских, религиозных или светских традиций, фольклора. Это один из универсальных вариантов толкования многомерной реальности, отдельных ее сегментов и предлагает увидеть отдельное, частное в его связи с целостностью: слова, вещи, события в их исторической и культурной данности [1, с. 52–53].

* Статья написана при поддержке Гранта РФФИ №17-29-09136\18.

Культурологическая интерпретация особо актуальна в образовательных практиках, так как от того, как педагог владеет знаниями основ и методами понимания культуры, механизмами и законами ее развития, зависит качество организуемого с учащимися диалога. Как правило, такого рода специалист обладает хорошим «бэкграундом», знаком с историей и умеет выстраивать диалогические отношения между прошлым и настоящим. Оптика культурологической интерпретации открывает путь к систематизации и структурированию информации, является залогом успешной коммуникации на разных уровнях, включая межотраслевое взаимодействие, общение с людьми и коллективами, а также позволяет реализовывать проектную деятельность с учетом ценностно-смысловых, экономических и рыночных установок настоящего времени.

Диалог человека с миром культуры, временем, историко-культурным наследием и другим человеком в разных своих формах вступает в роли основного механизма, транслирующего память культуры и влияющего на формирование общекультурных навыков. Качество последних зависит от способности человека войти в диалогические отношения с культурным наследием и опытом. Обычно этому учат. Соответственно, речь должна вестись о том, каким быть педагогу и какую роль он должен играть в образовательном процессе.

Современный педагог по-прежнему остается тем, кто ведет учащегося в мир культуры, кто сопровождает его в постижении ценностей и смыслов, кто умеет решать общепедагогические задачи, используя культурологический потенциал предметной области («Филология», «Искусство», «Технология» и др.), в рамках которой он преподает.

В качестве альтернативных решений организации диалога выступают методики, внутри которых реализуются задачи метапредметного и междисциплинарного характера, важные для достижения образовательного результата. Казалось бы, таких не мало, особенно в гуманитарной сфере в силу актуальности самого метода интерпретации, применяемого в ходе анализа текстов различной модификации, языковых явлений, эмпирических данных, исследований в области социологии, экономики и т. д. Решающий общекультурные задачи педагог для достижения образовательного результата вправе сочетать приемы и технологии, применяемые в различных методиках. И это только обогащает опыт общения с культурой, способствует усилению культурологического подхода в организации целостного восприятия мира и выстраиванию алгоритма интерпретации.

В качестве варианта выстраивания диалога с миром мы предлагаем использовать **методику сегментной интерпретации** визуальных образов. Целесообразность обращения к ним продиктована состоянием современной культуры, где визуальная составляющая доминирует и оказывает влияние на когнитивные процессы, определяющие суть познания реальности. Интерпретатор работает с уже готовым образом-изображением, через который постигает смыслы и ценности, особенности авторского видения и выявляет принципы структурирования реальности. Этот опыт представлен в социологии исследованием Р. Брекнер «Изображенное тело. Методика анализа фотографии»: «Про-

цедура интерпретации организована таким образом, что разные уровни конструирования изображения должны стать фокусом отдельного анализа, при этом все эти уровни предстают зрителю одновременно. Усилия исследователя концентрируются на последовательном анализе сегментов, каждый из которых должен быть идентифицирован, т. е. отслежен детально сточки зрения тематического, символического и иконического аспектов, а также с учетом его роли в формировании всего изображения в целом и его репрезентативного потенциала» [2, с. 19–20].

Суть пошагового анализа изображения состоит в прохождении нескольких этапов, на каждом из которых актуализируются знания, умения и навыки, актуальные для культурологической интерпретации.

Первый этап – это рефлексивное восприятие, сопровождающееся «огораживанием» тех сегментов изображения, которые привлекли наше внимание и которые составят основу для интерпретации.

Второй этап интерпретация – анализ того сегмента, который был определен как потенциально релевантный для общей структуры изображения. Интерпретатор формулирует различные гипотетические прочтения относительно возможного тематического, символического и иконического значения этого сегмента. Они не всегда могут быть окончательными, но могут продемонстрировать причинно-следственные связи между отдельными элементами изображения, которые сами по себе невидимы.

Третий этап связан с выявлением прагматики изображения как текста (производство, хранение, использование и его восприятие). Проводимая на данном этапе интерпретация нуждается в «дополнении» реальности, в конкретных сведениях и представлении потенциальной значимости изображения в процессе его использования.

Четвертый этап – этап синтеза результатов, полученных на предыдущих посредством постановки вопросов и ответов на них: что и каким образом становится визуализируется в изображении, для каких целей это сделано и с каким результатом? Структурируется значения особой организации изображаемого в данном конкретном случае и делается вывод о феномене в целом, конкретное изображение которого можно рассматривать только как частный случай его существования.

В зависимости от интересов исследования возможен и *пятый этап* – сравнительный анализ сходных образов, изображений, текстов, выполненных в другой манере, жанре и т. п., предполагающий выход в более широкий контекст с последующим выявлением связи частного, единичного с целым. Это метауровень интерпретации, позволяющий подняться до осмысления культуры в ее системности и целостности.

Соблюдение этапов интерпретации организует исследовательскую логику в соответствии с принципами культурологической интерпретации реальности. В зависимости от поставленных педагогом целей и задач каждый этап может рассматриваться и как самостоятельный, но в соблюдении обозначенной очередности во избежание стихийных и неаргументированных суждений и умозаключений.

Р. Брекнер предлагает использовать вопросы, которые могут быть поставлены в процессе интерпретации на любом этапе [2, с. 20].

– Насколько пространственные, временные, конкретные, символические интерактивные характеристики отдельного сегмента могут быть важны для изображения в целом?

– Каким образом сценические и пространственные характеристики отдельного сегмента формируют определенную перспективу всего изображения?

– Формирует ли данный сегмент, как часть общей сцены, определенные временные референции всего изображения? И если да, то как?

– Может ли данный сегмент быть частью общего «иконического пути» в перспективном плане всего изображения? С каким тематическим содержанием это может быть связано?

– Какая «потенциальность» изображения реализуется через этот сегмент? Является ли он подтверждающим, противоречащим или просто конкретизирующим общий потенциал остального изображения? Какие следствия можем мы гипотетически вывести из этого сегмента, которые были бы важны для других сегментов?

Применяемые автором к фотографическим изображениям вопросы носят универсальный характер и могут быть поставлены интерпретатором при анализе визуальных образов, а также явлений культуры, прочитываемых как текст. Алгоритмизация, заложенная в основу поставленных вопросов, позволяет выявить причинно-следственные связи, существующие между визуализированным объектом и реальностью и выстроить аргументированный ответ. Особенность методики сегментного анализа состоит в том, что интерпретатор максимально фокусирует свой взгляд сначала на одном сегменте изображенного, затем на другом и так далее. Это концентрирует внимание и организует движение мысли исследователя - от частного к общему, от характеристики конкретного – к целостному восприятию образа. Включение в анализ, например, элементов технологии «Образ и мысль» [3] или актуализация способа мышления в соответствии с цветом «шляпы» [4] расширяют возможности педагога в организации фасилитированного общения педагога и учащихся и осмысления изображения.

Методика сегментного анализа помогает решать общепедагогические задачи, связанные с воспитанием и образованием гармоничной личности, организацией мыслительного процесса, с грамотным выстраиванием диалоговых отношений, умением анализировать отдельные явления культуры в их связях с общекультурным контекстом. Отметим, что эти задачи не решаются одномоментно и единичным случаем применения методики. Это сложная и длительная процедура межличностного взаимодействия педагога и учащегося на пути открытий и познания сложной реальности. Значимым в любой методике всегда является факт живого и непосредственного общения, в результате которого дисциплинируется мысль, проявляется ответственность за сказанное и ответ обретает оформленный вид. Раскрыть механизм интерпретации, осмыслить логику этапов, их содержательные стороны требует от педагога мастерства, терпения и времени. Личностно

значимый диалог – это самостоятельный диалог. Его интенсивность зависит от многих факторов. Культурологический потенциал методики позволяет педагогу научить других совершать открытия, видеть и рассуждать, доказывать и аргументировать, представлять связь единичного и общего, представлять собственное видение реальности. Это способствует формированию надпрофессиональных навыков и умений, значимых для самоопределения и самореализации личности учащихся.

Литература

1. *Симбирцева Н. А.* Специфика культурологической интерпретации: от теории к практике. М. : НИЦ ИНФРА-М, 2018. 233 с.
2. *Брекнер Р.* Изображенное тело. Методика анализа фотографии // ИНТЕР. 2007. № 4. С. 13–32.
3. *Мурзина И. Я.* Технология «Образ и мысль» в преподавании гуманитарных дисциплин // Человек в мире культуры. 2015. С. 50–60.
4. *Эдвард де Боно.* Шесть шляп мышления. Минск : Попурри, 2006. 208 с.

УДК 069:37.015.33+37.017.7

Н. К. Эйнгорн

КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ И КУЛЬТУРА ПАМЯТИ В СОВРЕМЕННЫХ МУЗЕЙНЫХ ПРАКТИКАХ

Аннотация. Прошлое относится как к культуре, так и к памяти. Это обуславливает неразрывную связь культурной памяти и культуры памяти. Музейная педагогика и музейная андрагогика как современные музейные практики связывают их воедино, способствуя становлению актуального типа человека – homo memor – человек помнящий.

Ключевые слова: музей, музейная педагогика, музейная андрагогика, историческая память, культурная память, культура памяти, «манкуртизм»-беспамятство, homo memor (человек помнящий).

Eyngorn N. K.

CULTURAL MEMORY AND CULTURE OF MEMORY IN MODERN MUSEUM PRACTICES

Abstract. The past relates to both culture and memory. This leads to the inextricable link of cultural memory and culture of memory. Museum pedagogy and museum androgogy, as modern museum practices, connect them together, contributing to the formation of the actual type of person – homo memor – a person remembering.

Keywords: museum, museum pedagogy, museum androgogika, historical memory, cultural memory, culture of memory, “mankurtism” - unconsciousness, homo memor (a person remembering).

*Память противостоит уничтожающей силе времени
и накапливает то, что называется культурой.*

Д. С. Лихачев

Связь культуры и памяти неразрывна: «Культура <...> обладает свойством преодолевать время, соединять прошлое, настоящее и будущее. Одна из величайших основ, на которой зиждется культура – память» [1, с. 64].

Культурная память (термин и проблема) исследовалась немецким ученым Яном Ассманом в 80-е годы XX века в одноименной книге «Культурная память». Различение памяти и истории (Пьер Нора) лежит в основе обоснования специфики культурной памяти. Понимание того, что история является лишь одной из версий Прошлого, побудило к исследованиям специфики коллективной и национальной идентичности, национального культурного наследия. Культурная память – способ «воскрешения», «оживления» [2] Прошлого. Она обретает статус «коллективной памяти» (М. Хальбвакс). Прошлое воссоздается и преобразуется в соответствии с меняющимся Настоящим.

Культурная память – коллективная репрезентация Прошлого в Настоящем, их трансляция в Будущее. Культурная память не может быть только ретропамятью, па-

мью о Прошлом. Хронос культурной памяти совпадает с хроносом бытия человека, общества, человеческого рода. Наряду с *ретропамятью* он включает в себя *актуальную память* – память о Настоящем и *перспективную память* – память о Будущем. Это придает культурной памяти статус атрибута индивидуальной и социальной жизни в их историческом развитии.

Культурная память – атрибут человеческого в человеке. Родиться человеком и стать человеком – далеко не одно и то же. В быстро и радикально меняющейся современной социальной реальности актуализируется проблема воспитания человека во всех возрастных периодах его жизни. Система воспитания сегодня включает в себя не только педагогику (воспитание ребенка), но и андрагогику (ресоциализация и воспитание взрослого).

К современным музейным практикам правомерно отнести музейную педагогику и музейную андрагогику. Они представляют собой результат интеграционных процессов в сферах образования, науки и культуры, результат синтеза культурной и образовательной деятельности музеев в разных странах мира. Музейные работники все чаще выступают в роли специалистов музейной педагогики и музейной андрагогики.

В точном смысле слова, *музейная педагогика* является обучением и воспитанием *ребенка* в процессе музейной коммуникации в координатах культуры исторической памяти. Сегодня есть теоретические и практические основания выделить и практиковать *музейную андрагогику* – теорию и практику музейного обучения и музейного воспитания *взрослых* в координатах культуры исторической памяти.

Обращение к прошлому, его возрождение и сохранение в исторической памяти человека и человечества – «это новое понимание своих корней, это ощущение себя в истории» [1, с. 67]. Не просто знание истории, а чувства сопричастности и участности в истории своего народа, в истории человечества, способные породить ценнейшее чувство исторической ответственности каждого перед прошлым, настоящим и будущим.

Миссией музейной педагогики и музейной андрагогики является воспитание культурной исторической памяти на основе культуры памяти. Память и забвение – ценнейшие феномены культуры [3]. В современной неклассической парадигме исследований раскрывается множественность памяти, исследуются такие ее виды как «культурная память», «публичная память», «коллективная память», «память поколений», «коммуникативная память», «противо-память», «дрейфующая память» (заблудившаяся), «соперничающая память», гендерная память (мужская и женская) и так далее.

Память спасительна. Но не менее спасительным может быть забвение и забывание. Они способны выполнять очень важную индивидуальную и социальную терапевтическую роль: лечить «боль памяти» [4]. Человеку необходимы не только культура памяти и воспоминания, но и культура забывания, культура забвения. Без культуры забывания и забвения человек может превратиться в «манкурта» [5], в человека, абсолютно лишённого специфической родовой памяти, в существо беспамятное.

Музейная педагогика и музейная андрагогика, воспитывая культурную память и культуру памяти, должны иметь концепцию отношения к неизбежности забвения и способствовать воспитанию не только культуры исторической памяти, но и культуры исторического забвения [3; 6]. Тем более, что забвение присутствует в структуре самого «следа памяти» (Ж. Лакан, Ж. Деррида, С. Жижек), в таких ее модусах, как «соперничающая»/«контр-память» (М. Фуко), «дрейфующая память» (Ж. Деррида).

Цель музейной педагогики и музейной андрагогики – от культуры исторической памяти – к культуре практической исторической ответственности, от «ощущения себя в истории» – к практической самореализации в истории семьи, народа, государства: «Культура личности формируется в результате деятельности памяти одного человека, культура семьи – как результат семейной памяти, культура народа – народной памяти» [1, с. 65].

Каким же должен быть статус современного музея, чтобы соответствовать аксиологической доминанте музейной педагогики и музейной андрагогики, чтобы соответствовать миссии «оживления» исторической памяти? Накопитель памяти, хранитель памяти, транслятор памяти? Способом «оживления» исторической памяти становятся музей-мастерские, предполагающие практическое прикосновение, приобщение, погружение в историю. Все чаще осуществляется практическая реконструкция различных исторических событий, праздников, ритуалов. *Музей все более становится живой лабораторией исторической памяти, в которой наша память не созерцает, а работает, трудится, радуется и сострадает.*

Стратегической целью и ценностью таких современных музейных практик, как музейная педагогика и музейная андрагогика, должно стать воспитание особого типа человека – *homo memor* (человек помнящий) [7]. Специфика этого типа человека требует междисциплинарных исследований.

Литература

1. Лихачев Д. С. Прошлое – будущему: статьи и очерки. Л. : Наука, 1985. 575 с.
2. Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение. Сочинения / общ. ред. А. В. Гулыга. М. : Мысль. 1982. С. 575–606.
3. Лебедева Г. В. Память и забвение как феномены культуры : дис. ... канд. филос. наук. Екатеринбург, 2006. 168 с.
4. Травма: пункты : сб. ст. / сост. С. Ушакин. М. : Нов. лит. обозрение, 2009. 903 с.
5. Айтматов Ч. Т. Буранный полустанок: И дольше века длится день. М. : Молодая гвардия, 1981. 303 с.
6. Рикер П. Память, история, забвение. М. : Изд-во гуманитар. литературы, 2004. 728 с.
7. Эйнгорн Н. К. *Homo memor* (человек помнящий) в контексте культуры, мировоззрения, образования // Мировоззрение как социокультурный феномен : материалы Всерос. науч. конф. «Мировоззрение и культура». Екатеринбург, 17–18 декабря 2002 г. Екатеринбург : Изд-во «Банк культурной информации». 2002. С. 308–310.

УДК 316.74:37+070.11:39+316.75

О. Н. Яхно, В. Н. Кардапольцева

НОВЫЕ ФОРМЫ ВОСПИТАНИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ В УСЛОВИЯХ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Аннотация. На основе материалов прессы рубежа XIX–XX веков в докладе реконструируются различные подходы к воспитанию и образованию детей и подростков. Опираясь на достижения в области науки, медицины, психологии и педагогики, печатные издания включали в дискуссии различные опциональные слои населения. С одной стороны, положительно оценивались идеи рациональности, социального равенства и справедливости, культа вещного богатства. Российские корреспонденты активно искали примеры в культуре стран Западной Европы и Америки, призывали активнее их заимствовать. С другой – для женщин отводились вполне традиционные сферы: семья, дом, дети. И ее главная задача – воспитать человека, способного адекватно вписаться в меняющиеся условия.

Ключевые слова: городская культура, идентификация, массовая культура, культурные заимствования, история повседневной жизни, история ментальности.

Yakhno O. N. , Kardapol'ceva V. N.

NEW FORMS OF EDUCATION AND EDUCATION IN THE CONDITIONS OF SOCIO-CULTURAL MODERNIZATION THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

Abstract. On the base of press materials at the turn of the 19th and 20th centuries, the report reconstructs various approaches to the upbringing and education of children and teenagers. Based on the achievements in the field of science, medicine, psychology and pedagogy, the print media included in the discussions various special classes of the population. On the one hand, the ideas of rationality, social equality and justice, the cult of material wealth were positively evaluated. Russian correspondents were looking for examples in the culture of the countries of Western Europe and America, urging them to borrow more actively. On the other hand, quite traditional areas were assigned for women: family, home, children. And its main task was to educate a person who can adequately fit into changing conditions.

Keywords: urban culture, identification, mass culture, cultural borrowing, history of everyday life, history of mentality.

Начало XX века было периодом интенсивного поиска путей переустройства общества. Интерес современной историографии к общественно-культурным проблемам, многофункциональности города очевиден. Российские и зарубежные историки рассматривают культуру города с разных сторон, в том числе и механизмы производства, распространения и потребления культурных ценностей, формирование новой идентичности [1–4]. Покидая свою привычную социальную среду, поселяясь в городе, человек становится представителем массы. Именно в городах возникает потребность в массовой культуре, средствах массовой информации, которые вносят свой очевидный вклад в формирование «нового человека» [5, с. 71].

И здесь, естественно, возникал вопрос: какими качествами должен обладать человек, который войдет в новый век? «Никто не станет отрицать, что наше время – это время ли-

хорадожно-торопливых переоценок, каких-то смутных брожений, неясных исканий. Рождается ли новая нравственность социализма на развалинах капиталистического общества или же новая этика нео-христианства на развалинах исторического христианства» [6, с. 7]. К тому же этот будущий человек должен был разделять идеи рациональности, социального равенства и справедливости, культа вещного богатства, т. е. соответствовать буржуазным представлениям добропорядочности. Журналисты с готовностью находили примеры в странах Западной Европы и США, которые можно было использовать и в России.

Поиски ответов на эти вопросы стимулировали рост внимания к проблемам образования и воспитания. Они начинают активно обсуждаться в печатных изданиях как профессионального, так и семейного характера. Эти дискуссии проходили на фоне очевидных успехов в научно-техническом и экономическом развитии. Отсюда стремление к пересмотру сложившихся в практике образования и воспитания подходов на основе последних достижений в области детской психологии и педагогики. Победой нового взгляда можно считать отход от сравнения ребенка с воском, с которым воспитатель упорным трудом может слепить нечто правильное. Объявлялось, что «человек в первый раз теперь признается таким, каков он есть, – существом свободным, нравственным, саморазвивающимся, если бывает поставлен в обстоятельства благоприятные для его развития» [7, с. 180]. Наиболее рациональным вариантом воспитания воли у детей видели в английской системе воспитания. «Самообладание детей, вытекающее из уважения к себе самому уже со стороны ребенка, обусловлено, по мнению умных английских матерей, тем, чтобы в детских желаниях старшие признавали достоинства, которые нельзя легкомысленно презреть или обесценить» [8, с. 405].

Одним из способов воспитания готовых к самостоятельной жизни юношей в цивилизованных государствах считалось создание бойскаутских (разведческих) организаций. В частности, английский «Союз молодежи» был призван с помощью регулярной физической подготовки «сделать молодых людей, начиная с 12-летнего возраста, хорошими, полезными и здоровыми гражданами и развить в них понятие о дисциплине, самовоспитании и взаимной поддержке» вызывали самое восторженное отношение [9, с. 17].

Годные для прежних условий люди вряд ли были бы таковыми в настоящее время, т. к. теперь к человеку предъявляют совершенно другие требования. И ему приходится решать другие задачи. При прежних обычаях можно было довольствоваться побоями, при настоящих более утонченных условиях жизни они совсем неприменимы» [10, с. 8]. Автор статьи также настаивал на необходимости развивать волю, видя в этом залог успешного будущего ребенка. «Благодаря такой здоровой организации вырабатывается и устойчивость духа – сильная воля, которая будет в состоянии выйти победительницей из борьбы со страстями» [10, с. 8]. Одним из основных способов воспитания сильной воли назывались занятия различными видами спорта. Особо подчеркивалось, что превосходство нравственности английской молодежи над другими основывалось на ее любви к играм и спорту, которые содействуют «развитию порядка, душевной бодрости, дисциплины и пунктуальности» [11, с. 91].

Помимо определенных умственных, физических и психологических качеств, человек нового времени должен быть еще и патриотом своей страны. Снова обращаясь к зарубежному опыту, авторы указывали, что в Англии, Германии, Швейцарии на уроках морали говорят об ожидающих детей обязанностях гражданина, иллюстрируя примерами из окружающей жизни» [12, с. 178].

Если с воспитанием юноши как самостоятельного, ответственного и надежного гражданина, служащего, семьянина все было более или менее понятно, то воспитание девушки и ее дальнейшая роль в обществе виделась весьма противоречивой и вызывала разногласия. Особенно актуальным это выглядело в связи с повышением доли «самостоятельных» (т. е. имеющих свои заработки и доходы) горожанок, непосредственно включенных в общественное производство. Выход женщин на рынок труда, естественно, сопровождался отходом от традиционной деятельности, замкнутой внутри семьи, а также изменением их привычного имиджа. Одновременно менялся состав и размеры городской семьи. Уходили в прошлое ее патриархальная неразделенность.

Тем не менее служение семье объявлялось общественно значимым делом, т. к. давало возможность заложить основные положительные привычки и вырастить успешного гражданина. На это в основном обращали внимания журналы, предназначенные для так называемого формирующегося «среднего класса». «Надобно, чтобы усиление и развитие женского ума имело главной целью образование сердца, чтобы образование сердца действовало во всех частностях, чтобы имело непременно целью открыть женщине все величие и красоту ее скромной неизвестности», – писал журнал «Семьянин» [13, с. 189].

Журнал «Столица и усадьба» отражал взгляды и интересы аристократии и высших чиновников. Авторы заметок скорее описывали красивую светскую жизнь и крайне скептически относились к прагматизму современной им жизни, особенно американской.

Необходимость меняться стала знаком времени. Никто не мог оказать непричастным к происходящему. Прекрасные дамы эпохи так же, как и все остальные, искали свой способ соответствовать актуальным требованиям момента. Делалась попытка объединить рациональность и прагматизм последних достижений науки с элегантностью и красотой. А за последние сто лет, в том числе и благодаря борьбе женщин за свои права, отношение к различным женским занятиям дома или на службе в корне поменялось.

Литература

1. Бруард К. Модный Лондон. Одежда и современный мегаполис. М. : Нов. лит. обозрение, 2016. 240 с.
2. Горожанин: что мы знаем о жителе большого города? М. : Strelka Press, 2017. 216 с.
3. Искусство и цивилизационная идентичность. М. : Наука, 2007. 603 с.
4. Рокамора А. Одевая город: Париж, мода, медиа. М. : Нов. лит. обозрение, 2017. 224 с.
5. Кошман Л. В. Город и городская жизнь в России XIX столетия: Социальные и культурные аспекты. М. : Рос. полит. энциклопедия (РОССПЭН), 2008. 448 с.
6. Слово Урала. 1908. 4 мая. С. 7.

7. О воспитании // Семьянин. 1894. Т. IV. С. 180–181.
8. Сила воли у детей // Воспитание и обучение. 1901. № 11. Ст. 405–406.
9. Вестник спорта и туризма. 1914. № 1. С. 12–17.
10. Душевные болезни детей // Хозяйка дома. Моды и домоводство (Приложение к журналу «Новь»). 1908. № 4. С. 8–9.
11. Значение подвижных игр // Воспитание и обучение. 1900. № 3. С. 90–98.
12. Детский патриотизм // Воспитание и обучение. 1900. № 5. С. 145–186.
13. Истинный круг женской деятельности // Семьянин. 1894. Т. IV. С. 189–205.

Раздел 6

КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО СОВРЕМЕННОГО МЕГАПОЛИСА

УДК 316.334.56(470.54–25)+316.75

Е. Б. Бердюгина

УТРАЧЕННЫЙ СИМВОЛ ГОРОДА КАК НОВОЕ «МЕСТО ПАМЯТИ»: ОПЫТ ЕКАТЕРИНБУРГА 2018–2019 ГГ.

Аннотация. Статья посвящена анализу реакции городского сообщества Екатеринбурга на снос недостроенной телебашни 24 марта 2018 г. – объекта, ставшего негласным символом города. Рассматриваются проявления образа телебашни в культурном пространстве Екатеринбурга в 2018–2019 гг., которые позволяют говорить о недострое как о новом «месте памяти» горожан.

Ключевые слова: Екатеринбург, телебашня, образ города, культура Екатеринбурга, место памяти, культурная память.

Berdyugina E. B.

THE LOST SYMBOL OF CITY LIKE A NEW “PLACE OF MEMORY”: YEKATERINBURG’S EXPERIENCE IN 2018–2019

Abstract. *The article is devoted to the analysis of the Yekaterinburg city community reaction to the demolition of an unfinished TV tower dated March 24, 2018. The TV tower was an object that has become an unofficial symbol of the city. The article considers manifestations of the tower image in the cultural space of Yekaterinburg in 2018–2019, which allow to speak about this building as a “place of memory” for citizens.*

Keywords: Ekaterinburg, TV tower, the image of the city, the culture of Yekaterinburg, a place of memory, cultural memory.

В современных реалиях российского города можно обнаружить противоречивые события, которые связаны с объектами, имеющими для них символические смыслы. Этими объектами зачастую выступают архитектурные постройки и объекты культурного наследия (как имеющие документально закреплённый статус, так и отнесенные к категории ОКН городским сообществом). Городские власти и лица, близкие к городскому руководству, могут использовать их по назначению, помещая в объекты-символы культурные центры и публичные пространства, а могут избавляться от них по причине неадекватности, аварийного состояния объекта и прагматичного подхода к использованию территории, на которой конкретный объект находится.

Но физическая ликвидация символического для города и его жителей объекта (пусть даже он и был заброшен, служа городским символом лишь внешне) не означает ликвидацию данного объекта в сознании местного городского сообщества. Объект-символ может продолжать жить в различных формах: в произведениях искусства, фото- и видеоматериалах, онлайн-пространстве и прочих каналах городской коммуникации. Эта «вторая жизнь» позволяет говорить в данном случае о создании новых мест памяти, которые сохраняют в себе коллективную память и носят символический характер. Автор данной концепции, французский историк Пьер Нора, утверждает, что игра памяти и истории формирует места памяти, а взаимодействие этих двух факторов приводит к их определению друг через друга. Места памяти по Нора – это крайняя форма, в которой существует коммеморативное сознание в истории, игнорирующей его, но нуждающейся в нем [1]. Для возникновения мест памяти прежде всего необходимо желание помнить, ведь, как считает Пьер Нора, в них находит убежище и кристаллизуется сама память. Под понятием «место памяти» не подразумеваются какие-либо исключительно материальные и топографические объекты. Согласно теории Нора, местами памяти можно назвать памятники, территории, слова, религиозные меньшинства, пространственно-временные деления и многое другое. В Екатеринбурге за последний год появилось такое место памяти (в прямом смысле слова «место»), в котором проявились городская идентичность и коммеморация в разных формах.

Рассмотрим историю сноса заброшенной телебашни в Екатеринбурге в марте 2018 г. и формирования нового «места памяти» в культурном пространстве города.

По замыслу строителей телебашня высотой в 361 метр, возведение которой началось в 1986 г., должна была передавать теле- и радиосигналы на территорию всей Свердловской области. Но из-за прекращения финансирования строительных работ в 1990 г. она оказалось незавершенной и осталась в заброшенном состоянии до 24 марта 2018 г. Стоит отметить, что телебашня была архитектурной доминантой Екатеринбурга на протяжении всего ее существования и ясно просматривалась с любой панорамной точки города. А ее «дуэт» вместе с куполом Екатеринбургского цирка, который сделан в виде сферической конструкции из геометрических элементов, стал одним из символических и узнаваемых образов уральской столицы.

Осенью 2017 г. губернатор Свердловской области Евгений Куйвашев и УГМК, которая являлась собственником земли, на которой располагалась недостроенная телебашня, приняли решение о сносе последней. Решение принималось без проведения референдума, который бы мог учесть мнения жителей города по данному вопросу, что вызвало протест у части горожан, а также технической и творческой интеллигенции города. Выступления городских активистов способствовали привлечению внимания к судьбе башни и включению образа высокого недостроя в культурное пространство города, начавшееся с конца января 2018 г. и продолжающиеся в течение года, так как именно эти события раскрывают формирование места памяти «на базе» телебашни.

Одним из первых опытов визуально-культурного протеста стала лазерная проекция словосочетаний «Моя башня», «Я живая», «Не сносите» и иных фраз подобного настроения, а также символов жизни (рисунок кардиограммы, сердечки и пр.) на фасад телебашни в начале 2018 г., а потом и за несколько дней до ее сноса [1]. Одним из ярких и уже характерных для екатеринбургского городского сообщества проявлений общественного мнения и неравнодушия к происходящему стал митинг 22 марта 2018 г. за сохранение телебашни, в ходе которого собравшиеся «обняли» символический для них городской объект [2]. Важно заметить, что за сносом екатеринбургского недостроя 24 марта 2018 г. вживую наблюдали несколько тысяч горожан на окрестных улицах, а самые популярные городские порталы вели прямую трансляцию с места событий.

После ликвидации этого объекта-символа массовые протесты и акции прекратились, но образ телебашни в течение 2018–2019 гг. неоднократно появлялся в городской культуре Екатеринбурга. Местные дизайнеры использовали силуэт недостроя в качестве принта для своих изделий [3]; арт-объект, посвященный телебашне, был представлен на персональной выставке уральского художника Владимира Селезнёва «Иногда кратчайший путь – самый длинный», которая проходила с 20 апреля по 24 июня 2018 г. в арт-галерее «Ельцин-центра» [4]. Художник Алексей Рыжков, известный своими рисунками городских пейзажей Екатеринбурга, тоже не обошел стороной нашумевшую тему и посвятил утраченному символу города несколько своих работ [5]. Образ телебашни переключался в принты для сумок, значки, брелоки, открытки и иную сувенирную продукцию городской тематики, а также в сферу музыки и кино [6].

Медиахудожники Екатеринбурга тоже отдали честь символическому недострою: во время проведения седьмого фестиваля светового искусства «НЕ ТЕМНО» в конце декабря 2018 г. башня ненадолго «вернулась» на свое место с помощью мощных световых прожекторов [7]. Отдельно отметим арт-проект уличного художника Славы PTRK «Моя башня», который был презентован к первой годовщине сноса телебашни 24 марта 2019 г. Он представляет собой «возвращение» символа города на экране смартфона с помощью специального мобильного приложения дополненной реальности. Снос телебашни – это не только история об утрате символической для города постройки, но и история о том, насколько важно горожанам принимать прямое участие в решении вопросов по дальнейшему развитию Екатеринбурга, судьбе его историко-культурного наследия и быть услышанными.

Кроме виртуального «возвращения» башни к годовщине ее сноса, городские активисты подготовили несколько камерных выставочных проектов, которые были организованы в Водонапорной башне (проект Музея истории Екатеринбурга), в музее «Ячейка F», а также в нетипичном для выставки пространстве – в баре «Однёрка» [8]. Проекты включали фотографии с места событий 24 марта 2018 г. а также арт-объекты, созданные по их мотивам.

«Жизнь» снесенной телебашни в культурном пространстве города спустя год после ее уничтожения ясно говорит о том, что она еще при существовании стала местом памяти для екатеринбуржцев, и останется им по крайней мере на ближайшие несколько лет.

Литература

1. Нора П., Озуф М., Ж. де Пюимеж, Винок М. Франция-память. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1999.
2. Полицейские арестовали лазерщика, который делал проекции на недостроенной телебашне // E1.ru 15.03.2018. URL: https://www.e1.ru/news/spool/news_id-53655551.html (дата обращения: 08.04.2019).
3. Объявление о продаже футболок с екатеринбургской телебашней в магазине «HARD STORE» // «ВКонтакте». 18.05.2018. URL: https://vk.com/wall-52562099_74627 (дата обращения: 08.04.2019).
4. Выставка «Иногда кратчайший путь – самый длинный». Виртуальный тур. URL: <https://yeltsin.ru/news/vystavka-inogda-kratchajshij-put-samyj-dlinnyj-virtualnyj-tur/> (дата обращения: 08.04.2019).
5. Ускользающая башня. Главный недострой Екатеринбурга в 14 рисунках художника Алексея Рыжкова. URL: <https://66.ru/news/freetime/208764/> (дата обращения: 08.04.19).
6. Грабовский А. Все, что останется после нее. Екатеринбургская телебашня в фильмах, музыке, сувенирах и памяти горожан. – URL: <https://itsmycity.ru/2018-03-21/ekaterinburgskaya-telebashnya-v-filmah-muzyke-suvénirah-i-pamyati-gorozhan> (дата обращения: 08.04.2019).
7. Пост-релиз о работе площадки седьмого фестиваля светового искусства «НЕ ТЕМНО» рядом с Мультимедийным историческим парком «Россия – Моя история. Свердловская область». URL: https://vk.com/wall-153264596_1545 (дата обращения: 08.04.2019).
8. Долгова А. Год без башни. Минута молчания, пикет и аукцион: как отметить годовщину сноса телебашни в Екатеринбурге. URL: <https://itsmycity.ru/2019-03-22/minuta-molchaniya-piket-i-aukción-kak-otmetit-godovshinu-snosa-telebashni> (дата обращения: 08.04.2018).

УДК 069:7.038.42+316.75

А. А. Бобрихин

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПАМЯТИ В ВЫСТАВКАХ МУЗЕЯ НАИВНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. В статье идет речь об основных выставочных проектах Музея наивного искусства Екатеринбурга в 2018 году. В исследованиях, нацеленных на проектирование содержания музейного высказывания, создатели экспозиций опираются на «наивную эгоисторию» как важный источник и ресурс, открывая повествовательный потенциал исключенных прежде форм художественной рефлексии исторических процессов, ощущений судеб родины и народа, воплощенные в художественных образах.

Ключевые слова: наивное искусство, устная история, экспозиция, текст художника.

Bobrikhin A. A.

REPRESENTATION OF THE MEMORY IN THE EXHIBITIONS OF THE MUSEUM OF NAIVE ART.

Abstract. The article deals with the main exhibition projects of the Museum of Naive Art of Yekaterinburg in 2018. In studies aimed at designing the contents of the museum narrative, the creators of the expositions rely on “naive ego-history” as an important source and resource. We reveal the narrative potential of previously excluded forms of artistic reflection of historical processes, sensations of the destinies of the homeland and the people, embodied in artistic images.

Keywords: naive art, oral history, exposure, text of the artist.

Наивное искусство и коллекция молодого Музея наивного искусства в Екатеринбурге (музей открылся в ноябре 2017 г.) нуждаются в валоризации: в отличие от экспозиций «ученого» искусства, музейное пространство музея вынужденно преодолевать инерцию посещения музеев классического искусства и многолетнюю «хрестоматизацию» отечественной музейной классики.

Выставочные проекты музея наива реализуются в противоречивом поле ожиданий, связанном с положительными впечатлениями от встречи с эталонными, высокохудожественными и очевидными произведениями, и, с другой стороны – неожиданным и парадоксальным характером наивных произведений и неочевидностью их художественной ценности. Творчество наивных художников в наибольшей степени основано на личных переживаниях и историях, а не на художественных стилях, пожелании заказчика или академических канонах. Музей дает голос этим историям.

Наивное искусство – реализация потребности высказаться, рассказать отношение к хранимому – опыту, знаниям, впечатлениям, как к значимому багажу, достойному хранению в передаче и имеет непосредственное отношение к индивидуальному опыту, в том числе индивидуальному опыту переживания базовых ценностей и эпохальных событий. Рассказывание – способ понимания и оправдания пережитого опыта. Морис Хальбвакс подчеркивает роль рассказов, услышанных из уст старших в семье,

в расширении временного горизонта, который закрепляется в понятии исторической памяти [1, с. 208–209].

Особенность отечественной истории в том, что на творчество самодеятельных художников, чье детство пришлось на 1930–1940-е годы, важное влияние оказало то, что были прерваны «семейные предания», «рассказы о предках» по разным причинам: репрессии, голод, страх связи с прошлым [2, с. 82–86]. В этих условиях наивное искусство выполняет функции эгоистории в различных художественных формах, становясь своего рода протезом идентичности и спасительной финализацией жизненного сюжета. С помощью своих произведений наивные художники латают прорехи своей памяти, выстраивают спасительно-целостную, связную и осмысленную историю своей жизни.

Мы полагаем, что источником произведения самодеятельного художника в качестве вербально-визуального нарратива является фокусирование переживания личного опыта автора в коллективной истории. Взаимосвязь личной и коллективной памяти имеет свои особенности. Индивидуальная память характеризуется коммуникативной природой отбора значимых фактов, психологическими способами их удержания и бессознательной основой иерархии фактов. Коллективная память – внешняя по отношению к индивиду, рациональна, и ее основания ему неподвластны. Субъективно окрашенное и ценностное отношение индивида к прошлому позволяет включать или исключать из него те или иные реальности, т. к. индивидуальная память избирательна, она трансформирована воображением.

Мы предлагаем рассматривать в качестве особого рода исторических источников произведения художников-любителей этнографической или исторической тематики, их разного рода бытописания.

С 3 марта по 22 апреля 2018 года в музее проходила выставка произведений Эчика Барцева «Люди Белого Бога. Воспоминание о марийской деревне». В своем творчестве Эчик Барцев открывает зрителю быт и историю марийской деревни, события, пришедшиеся на его детство, 1940–1950-е годы. Его всегда беспокоила судьба марийской культуры, Эчик Александрович изучает историю и быт марийского народа, запечатлевая в живописных полотнах свои воспоминания, дополняя их мемуарами: «Я люблю свой народ, его неповторимый быт, его смекалистость, трудолюбие и умение приспосабливаться к любым условиям жизни» [3, с. 5].

Марийцы Барцева живут своей жизнью: работают, веселятся, философствуют. Порой напоминая эпических героев легенд и сказаний, они, по утверждению художника, остаются реальными людьми, хранителями традиций. В своей «Исповеди...», представляющий своеобразный «текст художника» Барцев пишет: «Я боялся, что самобытная культура марийцев со временем растворится среди других, забудутся легенды и предания. А в памяти все живет яркое впечатление о детских годах, о тех годах жизни в деревне, об отдельных эпизодах жизни тех лет. Все живет во мне желание запечатлеть все это на полотне. Начал писать картины только ради сохранения своей памяти таким вот пу-

тем. Не было там никаких высоких идей, морали, все без стремления быть очень таким свехоригинальным, было только типа обязательств» [3, с. 18]. Пространство выставки, помимо картин, наполнялось фрагментами текстов автора, философских и историографических размышлений.

С 27 апреля по 5 августа в музее проходила выставка «Шалом! Еврейский быт и традиции в живописи Налины Хейфец», на которой были представлены портреты родных и знакомых семьи Хейфец, сцены из семейной жизни ортодоксальных евреев, их обряды и праздники, а также картины-переживания личной трагедии и трагедии еврейского народа. Налина Александровна Хейфец живет в Перми, ходит в синагогу, с детьми и внуками слушают еврейские песни и читают Шолом Алейхема. Налина Александровна – русская. Но ее переживания, воплощенные в картинах, – боль о еврейском народе. В работах Налины Хейфец зритель узнает известные литературные сюжеты и знакомится с картинами из жизни еврейских местечек, портреты представляют родных автора и близкий круг знакомых из еврейской общины Перми [4, с. 6].

Название выставки «Годы труда и побед» (1 сентября – 25 ноября) – парафраз программной картины Федора Ивановича Каменских «70 лет труда и побед», представленной на выставке. Картина «70 лет труда и побед» сочинена в духе оды советскому человеку и построена наподобие жития и деяний, но в отличие от описания духовного подвига христианских святых, Каменских создает праздничную мифологию и агиографию земных, материалистических подвигов и свершений советского человека. Большинство наивных художников – текстоцентричны, порой картины рождались как иллюстрация к воспоминанию или манифесту художника, а иногда одновременно с созданием литературного комментария. Картины Павла Устюгова выросли из его мемуаров, исторических исследований и киносценариев.

Важной частью выставки был зал, посвященный живописи узника ГУЛАГа Ивана Васильевича Белокрылова. Его картины посвящены тяжелым годам ГУЛАГа, тюремному быту тех мрачных времен, которые он испытал на себе. Весь цикл связан сквозным сюжетом мытарств узника, и при желании его можно выстроить в связную историю, будто книгу.

Музей – место отбора, хранения и конструирования коллективной памяти. Чередой своих посещений и возвращений в музей, меняющейся в течение их жизни, посетители, интериоризируют коллективную память в личную, превращают меняющуюся музейную историю в факт истории личной. Не только археологические и краеведческие музеи работают на поле функциональной памяти, являются *местами памяти* [5, с. 56].

Живопись, графика и скульптура суть атрибуты места (музея, города, страны), характеризующие место как инстанцию, уполномоченную формировать канон, осуществлять процедуры селекции, фиксации и «ауризации» текстов и картин, обеспечивать им место не только в пассивной, но и в активной памяти общества. Кроме того, художественный музей еще и хранитель базовых сюжетов и тем мифологии, культуры и истории.

Понимая нарративную природу памяти, творчество наивного художника можно рассматривать и как манифестацию идентичности. Идентичность советского человека формируется в контексте Большого Рассказа, *легитимирующего метанарратива*, который задавал не только образы правильного и «светлого пути», пространств «широты страны родной», но и способы смотрения и видения окружающих явлений и событий. Именно заданные и принятые «способы видения» определяют манеру и технику письма, и отбор приемов, заимствуемых у «фольклорного» мировосприятия или «ученого» искусства. Таким образом, содержанием музейного высказывания в экспозиции наивного искусства является особая форма неспециализированного видения событий истории и выражения коллективной памяти.

Литература

1. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / пер. с фр. и вступ. статья С. Н. Зенкина. М. : Нов. изд-во, 2007. 348 с.
2. Олсон Л., Адоньева С. Традиция, трансгрессия, компромисс: Миры русской деревенской женщины / пер. с англ. А. Зиндер. М. : Нов. лит. обозрение, 2016. 440 с.
3. Барцев Э. А. Исповедь старичка. Крик души. Рукопись. 2011. 100 с. (Личный архив А. А. Бобрихина).
4. Бобрихин А.А. Шалом! // Изометрия. № 15. Екатеринбург : Екатеринбург. музей изобразительных искусств, 2018.
5. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Б. Хлебникова. М. : Нов. лит. обозрение, 2014. 328 с.

УДК 679.87+7.012

Л. А. Будрина

МОДА НА МАЛАХИТ, МАЛАХИТ В МОДЕ

Аннотация. Интерес к малахиту как символу постепенно формируется на протяжении всего XIX века. Начало следующего столетия открывает ему Северную Америку. В середине XX века дизайнеры обращаются к малахиту как основе для создания узнаваемых принтов, позволяющих использовать эффектность материала с помощью менее затратных средств. В начале XXI века мода на малахитовый принт возвращается, постепенно охватывая все большее число модных дизайнеров. Интерес к цвету и рисунку камня может стать одной из точек опоры для продвижения региона.

Ключевые слова: малахит, мода, Тони Дюкет, Форнасетти, Долче и Габбана, Кристиан Лубутен, Моник Люйе.

Budrina L. A.

THE FASHION OF THE MALACHITE, THE MALACHITE IN THE FASHION

Abstract. The interest for the malachite as a symbol was created in the 19th century. The beginning of the next century is open to malachite the America of North. In the middle of 20th century the designers take the malachite for the base in the creation of the new prints, what permit the use of the effects of the material with more cheaper supports. In the beginning of 21th century the malachite print is back to the fashion industry. More and more designers applied them in his collection. The interest for the image of the stone should become one of the important points in the promotion of the region.

Keywords: malachite, fashion, Tony Duquette, Fornasetti, Dolce & Gabbana, Christian Louboutin, Monique Lhuiller.

Поиск региональных брендов, столь актуальный для Среднего Урала в последнее время, заставляет по-новому взглянуть на привычные достижения региона, пересмотреть подход к их возможной интерпретации. Одним из знаковых примеров сложения символа является уральский малахит.

Последняя четверть XIX столетия ознаменовалась снижением объемов производства из этого материала на императорских гранильных фабриках [1]. В это же время за счет масштабных распродаж малахитовой коллекции Демидовых и выставочной деятельности фирмы Верфеля [2], существенно меняется круг владельцев предметов из уральского камня. В первой четверти XX века формируется устойчивая мода на малахит в интерьерах американской элиты.

Не менее существенным для данного исследования является и появившаяся в XIX веке тенденция имитации малахита в росписи фарфоровых предметов, равно распространенная как в России, так и за ее пределами [3]. В середине XX века два дизайнера обращаются к узнаваемому цвету и рисунку малахита, используя символическую составляющую образа в более дешевом носителе.

Так, около 1949 года складывается декор голливудского поместья американского дизайнера Тони Дюкетта (Tony Duquette) [4]. Сразу в нескольких интерьерах главного дома

в Даунридж появляется малахитовый принт: хлопковый ковер на полу и шелковая ткань на стенах определяют не только колористическое решение пространства. Узнаваемый рисунок формирует атмосферу роскоши, поддержанную элементами декора и мебелировки.

В 1952–1958 годах целая коллекция предметов была оформлена итальянским скульптором, художником и дизайнером Пьеро Форнасетти (Piero Fornasetti) [5]. Он создает созвучный своему времени принт с графичным черным рисунком на характерного тона зеленом фоне. Мотив малахита как атрибута роскоши подчеркнут включением в дизайн ряда предметов золоченых изображений и деталей из позолоченного металла. Разнообразие предметного ряда – от обоев до велосипеда, мебели и фарфора – позволяет говорить о востребованности и популярности выбранного мотива.

Дизайнеры последней трети XX – начала XXI века почти не использовали цвет и рисунок малахита. Ситуация резко меняется на рубеже 2000–2010-х годов. Появившиеся в это время роскошные публикации о творчестве Форнасетти [5] и Дюкета [6] преподносили именно малахитовый принт как знаковую составляющую наследия мастеров: обложки изданий были выполнены с этим рисунком. При участии нового владельца компании Tony Duquette Ltd., Хаттона Вилкинсона (Hutton Wilkinson) малахитовый принт возвращается в модную повестку и осваивает новое пространство – модные подиумы и люксовые магазины одежды.

В 2009 году Хаттон Вилкинсон перерабатывает рисунок малахита из архива Тони Дюкетта и создает принт «gemstone» для хлопковой ткани [7]. Партнером в реализации проекта стала фирма Джим Томсон (Jim Thompson) – базирующийся в Таиланде производитель люксовых материалов для индустрии моды и дизайна.

Наследие Тони Дюкетта вдохновило в том же году круизную коллекцию Майкла Корса (Michael Kors), часть предметов которой была изготовлена из ткани, окрашенной под малахит. Представляя коллекцию, дизайнер заявил, что на ее создание его вдохновили Бэйб Палей (Babe Paley) и Тони Дюкетт [8]. Эта фраза стала поводом для судебного разбирательства между кутюрье и Вилкинсоном [9], что не остановило начавшееся шествие малахита по модным подиумам.

Осенняя коллекция прет-а-порте 2013 года Моник Люйе (Monique Lhuiller) – любимого дизайнера голливудских звезд – была не только насыщена моделями из шелка и крепдешина с рисунком камня. Огромный задник показа, отражавшийся в зеркальном подиуме, был также расписан под малахит [10]. Не повторяя ошибку своего коллеги, Люйе в качестве источника вдохновения назвала кусок малахита, который нашла у себя дома.

Вторая половина 2010-х отмечена ежегодным обращением к малахитовой теме. В 2016 году выходит капсульная коллекция «Pigalle Follies Patent Malachite» у культового обувщика Кристиана Лубутена (Christian Louboutin): несколько видов туфель, клатч и рюкзак из лаковой кожи украшены ярким контрастным принтом [11]. Следующий год принес рекламную кампанию круизной коллекции Гуччи (Gucci) с актером Томом Хиддлстоном, снятую в «малахитовых» интерьерах поместья Даунридж. Швейцарский

бренд Аркрис (Arkris), создающий коллекции люксовой одежды, посвятил значительную часть коллекции осень-зима 2018-го «великолепному малахиту» и провозгласил «малахитовый зеленый новым черным» [12]. Наконец, весенний показ коллекции прет-а-порте осень-зима 2019–2020 дизайнеров Долче и Габбана (Dolce & Gabbana) также не обошелся без малахита: крупные кабошоны природного камня украшали многочисленные броши, а малахитовый принт украшал оправы темных очков, сумочки и туфли.

На протяжении последних лет можно отметить непрерывно растущий интерес модной индустрии к малахиту и малахитовому принту, что может и должно быть использовано для продвижения региона, подарившего миру малахит как символ статуса.

Литература

1. Будрина Л. Пара малахитовых ваз екатеринбургских мастеров в имперской дипломатии // *Quaestio Rossica*. 2018. № 1. С. 151–160.
2. Будрина Л. А. Русский малахит в коллекциях американских миллиардеров, от всемирных выставок до советских распродаж 1910–1930-х годов // *Человек в мире культуры. Региональные культурологические исследования*. 2017. № 2/3 (21). С. 22–25.
3. Будрина Л. А., Винокуров С. Е. Подражая камню: к вопросу об имитации нефрита и малахита в фарфоре / *Декоративное искусство и предметно-пространственная среда* // *Вестн. МГХПА*. 2016. № 4. С. 225–234.
4. *Wilkinson H. Tony Duquette's Dawnridge*. N. Y. : Anrams, 2018. 266 p.
5. *Mauries P. Fornasetti. Designer of Dreams*. L. : Thames and Hudson, 2006. 288 p.
6. *Wilkinson H. Tony Duquette / More is more*. N. Y. : Abrams, 2015. 800 p.
7. Hutton Wilkinson fabric line pays homage to Tony Duquette. URL: <https://www.latimes.com/style/la-hm-scoutduquette28-2009feb28-story.html> (дата обращения: 21.04.2019).
8. Resort 2009. Michael Kors Collection. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2009/michael-kors-collection> (дата обращения: 21.04.2019).
9. Michael Kors sued over trademark infringement by Duquette estate. URL: <http://articles.latimes.com/2009/feb/01/image/ig-kors1> (дата обращения: 21.04.2019).
10. Monique Lhuillier Fall 2013 Ready-to-Wear Collection. URL: <https://www.elle.com/runway/fall-2013-rtw/g16859/monique-lhuillier-fall-2013-rtw-collection/?slide=32> (дата обращения: 21.04.2019).
11. Repel The Haters With Christian Louboutin's 'Malachite' Collection. URL: <https://snobette.com/2016/10/repel-the-haters-with-christian-louboutin-malachite-collection/> (дата обращения: 21.04.2019).
12. Magnificent Malachite. URL: <https://milled.com/AkrisOfficialPage/malachite-green-is-the-new-black-3KK0vvnkLu33BrEC> (дата обращения: 21.04.2019).

УДК 792.01:068+316.74

Е. А. Веселкова

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕАТРА И МУЗЕЯ

Аннотация. В статье исследованы основные точки соприкосновения театра и музея и результаты этого взаимодействия. Синтез театра и музея рассматривается в качестве одного из инструментов маркетинга, выгодного для обеих сторон.

Ключевые слова: музей, экспозиция, театр, социально-культурная деятельность.

Veselkova E. A.

COLLABORATION BETWEEN THE THEATRE AND THE MUSEUM

Abstract. The article examines the main issues of points of interaction between theatre and museum and results of such cooperation. The synthesis of the theater and the museum is considered as one of the marketing tools that beneficial to both parties.

Key words: theatre, museum, exhibition, promotion, theatre, socio-cultural activity.

В современной культуре нередко наблюдается смешение видов и жанров, стирание стилистических границ. На стыке разных видов искусства или во взаимодействии различных культурных институтов возникают новые интересные контексты и смыслы. Подобные эксперименты характерны и для российских музеев и театров, которые в стремлении оживить свою деятельность и привлечь посетителей вступают в творческое сотрудничество, взаимно обогащая друг друга.

В частности, сотрудничество театра и музея приводит к эффективным решениям, размывающим границы и ломающим музейные и театральные стереотипы.

Одним из импульсов к такой трансформации музея и театра является изменение роли музея в современном обществе. Он все чаще становится наряду со своей выставочной, просветительской миссией местом проведения досуга. Поэтому многие музеи используют театрализации, другие сценические формы для привлечения посетителей, например, концерты, спектакли.

Взаимодействие музея и театра может быть внешним, чисто техническим – спектакль в музейном пространстве, выставка в театре. Новые формы взаимодействия театра и музея позволяют объединить их усилия в сохранении и трансляции универсальных культурных ценностей и смыслов. В синтетической форме «театр-музей» экспозиция и спектакль смогут осуществлять коммуникацию со зрителем более эффективно.

В качестве новой театральной формы следует назвать иммерсивный театр, действие которого разворачивается в нескольких локациях, например на заводе или в музее. Используются самобытные особенности места, а также отсутствие деления на классические зрительный зал и сцену, что позволяет перевести зрителя из роли пассивного наблюдателя в позицию участника. Погружение в необычную среду повышает восприимчивость аудитории, а сам спектакль превращается в событие и приобретает интерактивный характер [1].

Примерами новых театральных форм могут служить несколько интересных постановок последних лет. В год столетия революции режиссер Максим Диденко и труппа мастерской Дмитрия Брусникина исследовали один из главных театральных материалов, посвященный 1917 году, – спектакль Юрия Любимова «10 дней, которые потрясли мир». Особенность спектакля М. Диденко, реплики на знаменитый спектакль 1963 года, заключается в делегировании постановочных функций пространству, в котором осуществлялось театральное действие. В спектакле задействованы все залы выставки, посвященной 100-летию со дня рождения Юрия Любимова [2].

В 2010 году в Пермском музее истории политических репрессий «Пермь-36» прошла премьера оперы Бетховена «Фиделио». В каждом спектакле (всего их прошло 10) было занято 250 зрителей, которые вместе с оркестром и солистами передвигались по музею по ходу действия оперы, являясь одновременно массовой, изображавшей арестантов – обитателей лагеря [3].

В 2018 году Музей истории Екатеринбурга подготовил спектакль «Дело № 39-496», посвященный памяти жертв репрессий 1930–1940-х годов в рамках большого проекта «Один человек – это уже много» [4]. Особенность спектакля в том, что он невозможен без участия зрителей – они здесь примеряют на себя роль обвиняемого или родственника арестанта. Задача состояла в том, чтобы максимально погрузить зрителей в атмосферу 1937–1938 годов, пробудить генетическую память. В конце спектакля каждому предстоял сложный моральный тест.

Другими примерами взаимодействия театра и музейных практик выступают документальные и художественные фотографии, живописные и скульптурные портреты актеров в их сценических образах, например коллекции музея ГАБТ и ГЦТМ имени А. А. Бахрушина [5]. В музее хранятся имени А. А. Бахрушина хранятся также зарисовки балетмейстера О. Виноградова к балету «Асель» В. Власова [6].

Есть еще один вид экспозиционного материала – видеофильмы (исторические, хроникально-документальные ленты, фрагменты репетиций и спектаклей, интервью с артистами, режиссерами, художниками), демонстрируемые и в фойе театров, и в театральных музеях.

Идея дать некий просветительский срез театральной культуры Екатеринбурга была успешно воплощена в выставке «Театральное закулисье», организованной Музеем истории Екатеринбурга в 2012 году. Каждый театр имел свой павильон и оформлял его в соответствии с его собственной театральной средой, позволив зрителю увидеть разницу в направленности и атмосфере каждого из театров [7].

Театр может участвовать и в выставочной деятельности, например, Свердловский государственный академический театр музыкальной комедии в 2018 году организовал выставку «Фабрика счастья» совместно с областным краеведческим музеем, посвященную своему 85-летию юбилею [8].

Интересный опыт сотрудничества театра и музея продемонстрировал Екатеринбургский театр «Урал Опера Балет». Театр обновил занавесы, и на одном из них воспроизведе-

на картина Михаила Ларионова «Улица в провинции», которая хранится в екатеринбургском Музее изобразительных искусств. [9]. Занавес расписывали в петербургской мастерской под контролем искусствоведов, можно расценить его как точную копию картины.

Таким образом, мы видим, что театр и музей могут продуктивно сотрудничать друг с другом. Музейная коммуникация становится более театральной, создается некий дивертисмент, который и остается в памяти зрителя. В свою очередь, музей помогает театру сохранить культурное наследие и актуализировать его, позволяет сложить более полное представление о закулисе, о жизни театра в исторической ретроспективе.

Литература

1. Кайдановская А. А. Современный театр: иммерсивные постановки (перформанс, променад, интерактивность) и их влияние на преобразования театрального пространства [Электронный ресурс] // Architecture and Modern Information Technologies. 2018. № 1 (42). URL: https://marhi.ru/AMIT/2018/1kvart18/PDF/16_kaydanovskaya.pdf (дата обращения: 20.03.2019).
2. Новый взгляд на «Десять дней, которые потрясли мир». Знаменитый спектакль Юрия Любимова поставил Максим Диденко [Электронный ресурс] // Россия – культура, 2017. URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/193165/ (дата обращения: 20.03.2019).
3. Премьера оперы Бетховена «Фиделио» пройдет в бывшем лагере «Пермь-36» [Электронный ресурс] // РИА новости, 2010. URL: <https://ria.ru/20100703/252229319.html> (дата обращения: 20.03.2019).
4. Балюк О. Мы пытаемся выработать антивирус против предательства [Электронный ресурс] // Знак, 2018. URL: https://www.znak.com/2018-08-14/muzey_istorii_ekaterinburga_zapuskaet_inversivnyy_spektakl_o_repressiyah_1937_go (дата обращения: 20.03.2019).
5. Государственный центральный театральный музей имени им А. А. Бахрушина: отдел мемориально-вещевого фонда [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gctm.ru/collection/otdel-memorialno-veshhevogo-fonda/> (дата обращения: 20.03.2019).
6. Государственный центральный театральный музей имени им А. А. Бахрушина: архивно-рукописный отдел [Электронный ресурс] // URL: <http://www.gctm.ru/collection/arhivno-rukopisnyy-otdel/> (дата обращения: 20.03.2019).
7. В театральное закулисе приглашает Музей истории [Электронный ресурс] // Weburg, 2012. URL: <https://weburg.net/news/40921> (дата обращения: 20.03.2019).
8. Свердловская музкомедия показала уникальные костюмы из спектаклей [Электронный ресурс] // Рос. газета. 2018. URL: <https://rg.ru/2018/10/31/reg-urfo/sverdlovskaja-muzkomediia-pokazala-gollivudskie-i-uralmashevskie-kostiumy.html> (дата обращения: 20.03.2019).
9. Ларионовский занавес: как новое искусство входило в старые театры [Электронный ресурс] // «Урал Опера Балет» : [офиц. сайт]. 2019. URL: <https://www.uralopera.ru/media/larionovskiy-zanaves-kak-novoe-iskusstvo-vkhodilo-v-starye-teatry> (дата обращения: 20.03.2019).

УДК 7.071.1(470.5)+75.021.32:316.334.56

Т. А. Галеева, П. Р. Платонова

МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОСТРАНСТВА ГОРОДА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ (из опыта художника Владимира Селезнёва)

Аннотация. В докладе рассматривается опыт исследования урбанистических проблем в современном искусстве Урала на примере творчества екатеринбургского художника Владимира Селезнёва.

Ключевые слова: Владимир Селезнёв, актуальное искусство, культурное пространство, мониторинг, урбанистика.

Galeeva T. A., Platonova P. R.

RESEARCH METHODS OF CITY SPACE IN MODERN ART (THE EXPERIENCE OF ARTIST VLADIMIR SELEZNYEV)

Abstract. The report examines the experience of studying urban problems in the modern art of the Urals on the example of the work of the Yekaterinburg artist Vladimir Seleznev.

Keywords: Vladimir Seleznev, contemporary art, cultural space, monitoring, urban planning.

В практиках современных визуальных искусств часто используются нетрадиционные методы создания художественных образов, отмечает философ и искусствовед Борис Гройс [1]. Массовое развитие цифровой фотографии и видео стирает грань между специально-обученным профессионалом и человеком толпы, чья камера сотового телефона также легко фиксирует и распространяет любые изображения. Современный художник вынужден искать новые методы воплощения и трансформации реальности, используя потенциал разных социальных и научных сфер.

Екатеринбургский медиа-художник Владимир Селезнёв (род. в 1973) быстро и точно реагирует на современную ситуацию, используя в своей практике различные методы, пришедшие из социально-информационной среды. Прежде всего это мониторинг, который обычно используется для систематического контроля информации о процессах общества и окружающей среды. Фактически мониторинг – это повседневная форма поведения субъекта, который каждодневно осуществляет проверку новостей со всего земного шара, прежде всего в Интернете (социальные сети, новостные блоги), что дает наблюдателю ощущение «подключенности» к глобальному миру. Селезнёв использует мониторинг для создания динамичных художественных образов современного города. Помимо этого, художнику интересен и более традиционный, но по-прежнему актуальный метод сбора информации о городе, – архивирование. Их совокупность позволяет автору плодотворно работать с темами культурной памяти, урбанистических трансформаций современного города.

В масштабной инсталляции «Креозот» («Ночь музеев в УрФУ», 2013) инструментами создания своеобразного художественного архива города стали светонакапливающая

краска и программный таймер. Название образно отождествляет объект с архиватором, хранящим в себе истории мест и людей: «креозот (каменноугольный)» – вещество, использующееся для консервирования дерева и предохранения его от гниения.

Инсталляция размещалась в кубе, стены которого снаружи покрывал серебристый светоотражающий материал, почти растворявший массивный объект в интерьере. Тем более эффектным для зрителя было рождение эфемерных образов прошлого внутри замкнутого пространства куба. Художник предусмотрел два режима его работы: при включенном свете четко читались эскизные силуэты знаковых архитектурных объектов Екатеринбурга/Свердловска (от плотины XVIII века до современных башен-небоскребов). При выключенном (срабатывал таймер) – из потускневших набросков города постепенно проступали неоновые лики известных деятелей уральской столицы: от Никиты Демидова и Павла Бажова до Старика Букашкина и Бориса Ельцина. По-разному повлиявшие на жизнь города, они предстали в инсталляции неотъемлемой частью его культурного кода и исторической памяти.

Для большинства проектов Владимира Селезнёва характерны принцип серийности и привязка к конкретному месту («site-specific art»). Так, проект «Hypertag», начавшийся в галерее Шлекер в г. Киле (Германия, 2014), продолжен в России – Екатеринбурге, Нижнем Тагиле, Краснодаре, Выксе, а в скором времени получит «восточное» развитие (в Хошимине, Гонконге и др.). «Hypertag» исследует современное уличное искусство (стрит-арт, граффити-тэг): в каждом городе художник заранее фотографирует уличные тэги (от англ. *tag* – ярлык, метка, идентификатор), которые в дальнейшем при помощи проектора переносит на холст. Увеличивая во много раз и наслаивая их один на другой, он создает «многослойную» тэг-карту конкретного района города. Надписи (обычно их ок. 50) перестают читаться, но сохраняют энергию их создателей в рождающемся абстрактном полотне.

Текстовые критерии тэга сближают полученное живописное произведение с гипертекстом – феноменом цифрового пространства. Имеющий форму надписи или знака, тэг выполняет функцию идентификации личности, становится доказательством присутствия стрит-артиста в определенном месте, своеобразной гиперссылкой на реального райтера.

В проекте «Hypertag» создается коммуникативная система, объединяющая автора инсталляции, стрит-артистов и зрителей.

К теме культурной памяти Селезнёв обращается и в продолжающейся серии коллажей «Текущий момент». Она включает более 10 работ, посвященных знаковым архитектурным постройкам разных городов России (Екатеринбург, Краснодар, Выкса). В екатеринбургской части (композиции – «Гостиница “Исеть”», 2017; «Кинотеатр “Темп”», 2018; «Вид на телебашню», 2018; «Белая башня», 2018; «Здание Уралоблсовнархоза», 2018) художник сознательно выбирает здания, ставшие своеобразным брендом города, но попавшие в драматический период своей жизни.

Материалом для коллажей являются свежие периодические издания («Эксперт», «Коммерсант», «Завтра» и др.). Газетные клочки с неровными краями выклеиваются в определенной ритмической последовательности на картоне, поверхность которого затем разрисовывается цветными рисунками репортажного типа. Сухие газетные тексты, случайно попавшие в композицию (персональные истории, сухая хроника событий), формируют актуальный контекст здания, текущий момент из его жизни. Такой подход является частным проявлением метода мониторинга: автор собирает, анализирует и фрагментарно использует большой объем повседневной информации, составляющей фон жизни памятника, отделяет его от информационного мусора и делает одним из маркеров эпохи.

Конечной целью архитектурной серии, по признанию автора, является не просто фиксация здания, но сохранение исторического образа города, его информационной среды и базисных основ [2]. Как правило, это напряженный образ, ибо к моменту создания коллажей каждое здание находится в аварийном состоянии. Так, знаменитый памятник конструктивизма – гостиница «Исеть» (2017), запечатлена спустя два года после проведения в ней III Уральской индустриальной биеннале, вызвавшей волну интереса. В текущий момент она «упакована» (в духе Кристо и Жан-Клод) непроницаемыми для взгляда рекламными и портретными баннерами, скрывающими нежилое внутреннее пространство. Вклеенные в качестве архитектурных элементов слова и заголовки газетных статей («против всех», «лекарства не лечат», «закат эпохи», «нерентабельные люди» и т. д.) усиливают напряженность, подчеркивая драматизм ситуации, в которой находится здание. Примечательно, что судьбы кинотеатра «Темп» и телебашни, снесенных одновременно 24 марта 2018 года, практически были предугаданы художником в коллажах, зафиксировавших их в последний момент.

Иной образ города рождается в постоянно развивающемся проекте «Метрополис» (первая версия – на фестивале «Живая Пермь», 2010). Одновременно проект отсылает зрителя к знаменитому фильму немецкого режиссера-экспрессиониста Фрица Ланга (1927) – одноименной антиутопии о городе, разделённом социальным неравенством.

В нем анализируется и утилизируется массовый продукт жизнедеятельности человека – бытовой мусор. С помощью светонакапливающей краски и таймера отходы городской цивилизации превращаются одновременно и в визуальный архив времени, и в видимую мифологию города будущего. Художник скрупулезно подходит к воссозданию той местности, где создается инсталляция: изучает географическое положение, характер ландшафта, топографию города, выявляет знаковые архитектурные объекты. Каждый раз «Метрополис» создается с нуля, а исходный мусорный материал для него собирается в конкретном городе (даже если проект демонстрируется в другом месте). Например, для московской инсталляции «Нижний Тагил» в музее современного искусства «Гараж», материал был доставлен из уральской глубинки.

Образную систему инсталляции В. Селезнёв выстраивает на контрастном противопоставлении светлых и темных сторон жизни города: при свете видна лишь гора мусора,

символ бедности и неконтролируемого потребления, в темноте рождаются светящиеся очертания города, полного жизни и стремлений.

Своеобразной суммой всех «Метрополисов» стала инсталляция «Вавилон» (первая версия – на персональной выставке «Иногда кратчайший путь – самый длинный», Екатеринбург, 2018). В отличие от предшествующих вариантов, она предлагает зрителю увидеть очертания не современного города-мегаполиса, а легендарного библейского поселения. «Вавилон» ярче других версий «Метрополиса» отражает идеи антиутопии Ланга: противопоставление горы мусора и светящейся библейской башни создает резкий контраст и сильное напряжение. В восприятии самого художника Вавилон – «тот город, который все строят, но за который никто не готов нести ответственность» [3].

Художественно-исследовательские проекты В. Селезнёва, в которых он плодотворно использует методы мониторинга и архивирования, пришедшие в сферу искусства из социально-исторической среды, в совокупности создают всеобъемлющий образ современного города, в котором трагическая разделенность социально неравных сообществ можно преодолеть, только выстраивая между ними диалог. Современные художественные практики предлагает для него свой инструментарий – универсальный язык искусства.

Литература

1. Гройс Б. Искусство в 21 веке. От объекта к событию. URL: https://www.youtube.com/watch?v=g_uhHu8CIMI&t=797s (дата обращения: 17.02.2019).
2. Зуева И. Расставить все по полочкам : интервью с Владимиром Селезнёвым. URL: https://tatlin.ru/articles/rasstavit_vsyo_po_polochkam (дата обращения: 17.02.2019).
3. Владимир Селезнёв. Иногда кратчайший путь – самый длинный // Каталог выставки. Екатеринбург, 2018. 95 с.

УДК 316.334.56+94(470.54–25)

А. А. Говорухина, П. А. Рожкова

К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЕДИНОГО КУЛЬТУРНО-ИНФОРМАЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА ЕКАТЕРИНБУРГА

Аннотация. Статья посвящена проблеме создания единого информационно-культурного городского пространства Екатеринбурга. Мы рассматриваем вариант решения данной проблемы через создание информационной платформы «Екатеринбург Дореволюционный». Ее цель – формирование информационной базы, которая позволит и жителям города, и туристам превратить прогулку по городу в культурную практику.

Ключевые слова: городское пространство, виртуальное городское пространство, история Екатеринбурга, дореволюционный Екатеринбург, реклама.

Govoruhina A. A., Rozhkova P. A.

FOR THE PROBLEM OF FORMING A SINGLE CULTURAL INFORMATION SPACE OF YEKATERINBURG

Abstract. The article is devoted to the problem of creating a unified information and cultural urban space of Ekaterinburg. We offer a solution to the highlighted problem - the creation of an information platform “Ekaterinburg Pre-Revolutionary”. The purpose of creating such a platform is to create an information base that will allow both residents of the city and tourists to turn a walk through the city into a cultural practice.

Keywords: urban space, virtual urban space, the history of Ekaterinburg, pre-revolutionary Ekaterinburg, advertising.

Сегодня Екатеринбург активно развивается как новая культурная столица. Возрастает количество как официальных, так и неофициальных объединений, целью которых является актуализация различных пластов историко-культурного городского контекста. Параллельно активно развиваются виртуальные площадки, посвященные культуре и истории как Екатеринбурга, так и Урала в целом. Активно формируются бренды «Екатеринбург» и «Урал». В рамках всех указанных процессов все чаще и чаще происходит обращение к дореволюционному историко-культурному городскому контексту. Это связано с тем, что в городе, несмотря на довольно агрессивную политику застройщиков, сохранилось много памятников, в первую очередь архитектурных, относящихся к концу XIX – началу XX в. Однако, несмотря на многообразие ресурсов, информация об указанном периоде не становится более доступной или более подробной, разнообразной. В чем же проблема?

Мы видим проблему в отсутствии налаженной коммуникации как между государственными организациями, объединенными одной функцией и тематикой, так и между сообществами в социальных сетях, организованными энтузиастами или волонтерами.

Существенным недостатком, по нашему мнению, является отсутствие интернет-коммуникации, так как сегодня, если явление не представлено в виртуальном пространстве, его нет и в реальном. В таком случае информация будет циркулировать в очень узкой

группе людей, не становясь достоянием широкой общественности. Культурная среда современного города находится в постоянном развитии, обогащается, видоизменяется, приобретает новые формы, поэтому сегодня любое культурное событие или явление может приобрести охват, полноту, популярность и т. д. только если оно органично существует и в реальной, и в виртуальной реальности. В случае, если в одной из них явление или событие не представлено или представлено плохо, оно становится маргинальным, существует только в рамках небольшой группы «знающих».

Нужно отметить, что сегодня многие культурные практики, переходя в виртуальное пространство, остаются в нем, не имея выхода в живую реальность. Примерами могут стать циклы вебинаров, онлайн-выставки и т. д. Однако, несмотря на усиление онлайн-сферы, большинство культурных программ и мероприятий нужно посещать «вживую», приходя в определенное место в определенное время. Благодаря этому традиционные культурные городские практики, такие как поход на выставку или в театр, не утрачиваются, а существуют наряду с новыми, которые большей частью или полностью зависят от активности интернет-пользователей. Чтобы увеличить эффективность функционирования как интернет-, так и реальных культурных площадок, необходимо наладить коммуникацию между всеми ресурсами, которые связаны с историей города, в частности интересующего нас периода.

Выявив проблему отсутствия коммуникации, мы предлагаем возможный вариант ее решения. Так как проблема во многом лежит в информационной сфере, то и решение, по нашему мнению, должно лежать в этой же области. Сегодня самым доступным и во многом самым полным источником информации является Интернет и самые разные виды интернет-коммуникации. На наш взгляд, способом преодоления информационной разобщенности культурных институций может стать многофункциональный интернет-портал, на котором будет аккумулироваться актуальная информация о культурной жизни города. Подобный портал поможет создать необходимую плотность информационно-культурного городского контента.

Говоря о многофункциональности портала, мы имеем в виду следующие его функции.

1. Портал позволит аккумулировать ссылки на различные ресурсы интересующей нас тематики, что позволит посетителю составить представление обо всей существующей информационной сети, а не только об одной-двух ее ячейках.

2. Подобный портал может и должен содействовать формированию такой городской культурной практики, как прогулка. При помощи ресурса его посетитель не только узнает об интересных местах в городе, но и сможет найти попутчиков, тех, кто тоже хочет перенести виртуальные знания в реальность.

Прогулка по городу в рамках данного ресурса может стать интересным культурным, образовательным и досуговым мероприятием. Город и его история начинают восприниматься как нечто индивидуальное, формируются эмоциональные связи горожан и гостей города с местом, в котором они живут или отдыхают.

3. Портал позволит аккумулировать силы волонтеров, которые сейчас разобщенно занимаются своими небольшими интернет-ресурсами и, возможно, не всегда знают о существовании друг друга. Для таких людей портал способен стать как площадкой для рекламы своего небольшого интернет-ресурса, так и местом для встречи с единомышленниками. Портал может стать новым местом реализации коммуникативных практик.

4. В перспективе портал может использоваться как один из инструментов формирования бренда города, так как на нем постепенно будет собираться информация об основных культурных «точках активности» города, которые и создают современное лицо города. В качестве опорной точки для формирования бренда мы предлагаем рассмотреть дореволюционную историю города. В этом случае портал приобретает еще одну функцию.

5. Портал станет одним из способов формирования и поддержания культурной памяти. Созданная с его помощью информационная среда позволит включить существующие культурные объекты, площадки и т. п. в повседневные культурные практики, сделать их ближе к горожанину, что будет способствовать формированию эмоциональных связей с местом, в котором человек живет.

6. Говоря о функции сохранения культурной памяти, нужно упомянуть еще одну. Она заключается в способствовании постепенному преобразованию социальной городской среды. Портал направлен, в первую очередь, на знакомство с дореволюционной историей города, материальные носители которой (здания, предметы и т. д.) являются хранителями городской культурной памяти. «Прогулка по городу может заменить множество книг по истории и искусству, хроники и газеты» [1, с. 129]. Именно на формирование такого способа знакомства с историей и культурой города в итоге будет работать портал. Кроме того, прогулка как вид культурного досуга позволит привлечь внимание к сохранившимся, но находящимся в неудовлетворительном состоянии, культурным объектам. Это внимание может помочь дать им новую жизнь.

Также на примере конкретного портала для Екатеринбурга мы хотели бы раскрыть возможности использования дореволюционных рекламных текстов в качестве информационного ресурса нового портала. Вспомним слова Вальтера Беньямина: «В толпе город – то пейзаж, то жилая комната. Из них потом возводится универмаг, который использует фланера для повышения товарооборота. Универмаг – последняя проделка фланера» [2, с. 162]. В свое время дореволюционная реклама была инструментом управления фланером и товарооборотом, но когда она перестает выполнять свою прямую функцию, она становится источником информации об истории и культуре повседневности прошлого. В рекламе, как в янтаре, сохраняются модные тенденции, предметы быта, виды существовавших торговых и культурных практик и многое другое. Сегодня, рассматривая дореволюционные рекламные тексты и проводя их лингвистический и культурологический анализ, мы можем вывести из каждого текста множество деталей и подробностей, раскрывающих детали повседневной жизни рассматриваемого периода. При таком под-

ходе реклама также становится носителем культурной памяти и довольно интересным источником информации для наполнения портала «Екатеринбург дореволюционный» новой информацией. Многие рекламные тексты, размещавшиеся в региональной прессе (например, «Уральская жизнь», «Екатеринбургская жизнь»), были очень подробными и включали в себя детальные описания как самих товаров и услуг, так и тех, кто их предоставлял. При работе над порталом такие рекламные объявления могут превратиться в комплекс гиперссылок, пройдя по которым мы получаем возможность подробнее узнать о местах, вещах и людях, которые в них упоминаются.

Литература

1. *Белусяк Е.С.* Культурная память в городском пространстве // *Философия права*. 2014. № 3 (64). С. 127–130.
2. *Беньямин В.* Париж, столица XIX столетия // *В. Беньямин. Озарения* / пер. Н. М. Берновской, Ю. А. Данилова, С. А. Ромашко. М. : Мартис, 2000. С. 153–168.

УДК 728(574.31)+316.334.56

Л. Р. Золотарева

АРХИТЕКТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО ГОРОДА КАК СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ (на примере Караганды)

Аннотация. Статья посвящена юбилею г. Караганды, что определяет ее актуальность. Рассматриваются формальные, художественные, эстетические, исторические, сакральные, общественные и индивидуальные, идеологические и другие ценности. Все они тесно взаимосвязаны между собой. Анализируется система ценностей на примере архитектурного пространства города, которые способствуют формированию общественного, этнокультурного сознания.

Ключевые слова: архитектурное пространство, Караганда, исторические, сакральные, общественные, идеологические ценности, Парк Победы, «Зеленый пояс» Караганды.

Zolotareva L. R.

ARCHITECTURAL SPACE OF THE CITY AS A VALUE SYSTEM (ON THE EXAMPLE OF KARAGANDA)

Abstract. The scientific article is dedicated to the 85th anniversary of Karaganda, which determines its relevance. Formal, artistic, aesthetic, historical, sacred, public and individual, ideological and other values are considered. All of them are closely interrelated. The system of values is analyzed on the example of the architectural space of Karaganda, which contribute to the formation of a social, ethnocultural consciousness.

Keywords: architectural space, Karaganda, historical, sacred, social, ideological values, cult architecture, Victory Park, «Green Belt» of Karaganda.

Актуальность проблематики системы ценностей архитектурного пространства требует современного исследования. Цель статьи – проанализировать систему ценностей архитектурной среды на примере Караганды – города Центрального Казахстана, который в феврале 2019 года отметил свое 85-летие.

Теоретик архитектуры Д. Т. Круликовский в перечень ценностей, которые могут быть реализованы в пространстве средствами архитектуры, включает формальные, художественные, эстетические, исторические, познавательные, сакральные, общественные и индивидуальные, идеологические, потребительские, технические, естественные, природные и ландшафтные. Все эти понятия тесно взаимосвязаны между собой [1, с. 179].

«Город – это плод человеческого творчества..., мощный образ, действующий на сознание человека», – писал ле Корбюзье [2, с. 25]. Прежде всего назовем *формальные ценности*, то есть зависящие от геометрической формы, величины, колористических характеристик, освещенности, акустики, фактуры поверхности. В этом плане интересна вся архитектурная среда нового города. *Художественные* – касающиеся формирования архитектурного объекта как произведения искусства. В число художественных достопримечательностей города входят памятники А. С. Пушкину, Н. В. Гоголю (Н. Новопольцев, А. Калмаханов), Абаю (А. Нартов), С. Сейфуллину (Б. Абишев), К. Станиславскому (скульптор А. Билык,

архитектор И. Финк-Яремченко), Г. Фогелеру на площади у немецкого центра «Видергебурд» (скульптор А. Билык, архитектор А. Бойков) и многие другие.

В монументальном искусстве работают практически все художники, выполнившие рельефы, красочные мозаики, росписи и панно, витражи, керамические украшения, декоративные композиции в экстерьерах и интерьерах общественных зданий: мозаики на торцовых стенах девятиэтажных жилых домов по проспекту Н. Абдирова («Семья» («Счастье»), художник Н. Утробин; «Космонавт», художник В. Крылов); мозаика «Человеку-созидателю» на здании по проспекту Бухар жырау (художник К. Тутеволь, архитектор С. Мордвинцев); декоративная композиция «Музы» в фойе Театра музыкальной комедии (скульптор Ю. Гуммель, архитектор А. Титарев) и др.

Эстетические ценности – отражающие стремление человека к гармоничности, эмоциональному настрою, выразительности пространства и формы. К эстетическим ценностям относятся музеи, театры, цирки, дворцы культуры и др. Важно отметить, что ключом к эстетической эмоции служит пространственная функция: «Музеи – тоже иконы» [2, с. 54]. Один из символов Караганды – Дворец культуры горняков (архитектор Иосиф Бреннер, Я. Янош, 1940–1952). Дворец построен в классическом стиле, вместе с тем в его архитектурном образе отражается влияние форм народного казахского искусства.

Карагандинский русский драматический театр – один из старейших театров Казахстана, был основан в 1930 году; в 1963 году ему было присвоено имя гениального режиссера К. С. Станиславского. Карагандинский областной казахский драматический театр имени С. Сейфуллина – центр культурной жизни города. Новый театр построен на месте прежнего «Летнего театра» (архитектор К. Мусаев). К эстетическим ценностям следует отнести декоративные скульптуры «Евразия» (А. Баярлин и др.), «Кобыз» (М. Калкабаев, В. Троценко), скульптурную композицию «Девочка на шаре» (Е. Айтуаров).

Исторические ценности – связанные с существованием архитектуры во времени, с прошлым или будущим, с выдающимися событиями современности: монумент «Павшим героям-карагандинцам в Великой Отечественной войне» (скульптор Ж. Молдабаев, архитектор Б. Койшыбеков, М. Жандаулетов и др.), памятник погибшим войнам-афганцам «Прерванный полет» в Парке Победы (Н. Новопольцев и др.), памятник погибшим шахтерам, над которым работала группа карагандинских художников и архитекторов (М. Абылкасов, А. Бексултанов, К. Мусаев и др.).

Познавательные ценности – включающие символические, философские, этнокультурные, доступные пониманию воспринимающего человека: памятник «Аппак Байжанов» (Ю. Гуммель); монументально-декоративная композиция «Сүйінші» в честь десятилетия Независимости Республики Казахстан (скульпторы Ж. и А. Молдабаевы, архитекторы Г. Баймырза, Е. Шахиев и др.).

Сакральные ценности – относящиеся к различению обычного и особенного (священного) в окружающей среде. Свое место в формировании архитектурного облика города имеет культовая архитектура: величественная мечеть им. Анет баба; Свято-Введенский

собор, кафедральный католический собор Пресвятой Девы Марии Фатимской (архитектор В. Сергеев) [3].

Общественные и индивидуальные ценности, связанные с пространствами для многих людей и с камерными, интимными, для немногих или одного человека. К общественным ценностям относятся спортивные заведения: Центральный стадион «Шахтер» – футбольный стадион в Караганде; Дворец спорта им. Н. Абдирова; спортивный комплекс «Аманат Арена»; Центр бокса им. С. Сапиева – концертная и спортивная площадка. Индивидуальные ценности – это малые сады, скверы, уютные уголки парковой зоны, главным образом, Центрального парка культуры и отдыха.

Идеологические ценности – связанные с воззрениями социальных групп, народов и касающиеся всего человечества: памятник Нуркену Абдирову (скульптор А. Билык, Ю. Гуммель, архитектор Л. Воробьев); Парк Победы (архитектор А. Золотарёв), являющийся вечным напоминанием о войнах – Первой мировой, гражданской, Великой Отечественной и афганской. «Через несколько лет не останется ветеранов Великой Отечественной войны, в парк будут приходить их потомки. Парк станет Символом жизни», – так определил свою гуманистическую идею главный архитектор проекта А. А. Золотарёв.

Потребительские ценности могут подразделяться на физические и психологические. Ле Корбюзье указывал, что «...проблема дома – эта проблема эпохи. От нее ныне зависит социальное равновесие» [2, с. 29]. С этой целью в Караганде выстроено много современных жилых комплексов: Голубые пруды, Гульдер, Алтын Арка, Алтын Орда.

Естественные, природные и ландшафтные ценности имеют отношение к физическому здоровью человека, находящегося в пространстве. «Зеленый пояс» Караганды – проект массового лесонасаждения. Экологическую ауру в городской среде создают фонтаны. Значительной архитектурной композицией является большой фонтан «Каскад» в парковой зоне (архитектор А. Золотарёв, 2001). Эстетичен фонтан на площади перед цирком со скульптурой «Мальчик-эквилибрист» (скульптор А. Бексултанов, 2005).

Различные направления в развитии архитектуры формировали свои системы ценностей пространства, которые воспринимались, принимались или отвергались людьми в процессе деятельно-психологического, общественного и индивидуального освоения среды.

Литература

1. Золотарева Л. Р. Психология художественного творчества : учеб. пособие для вузов. Алматы: «Эверо», 2018. 368 с.
2. Корбюзье ле. Архитектура XX века / пер. с франц. ; под ред. К. Т. Топуридзе. М. : «Прогресс», 1977. 303 с.
3. Золотарева Л. Р. «И ожил камень десятками соцветий» // Индустриальная Караганда. 2006. 5 сентября. С. 10.

УДК 069.12(470.54–25)+069.151

В. С. Иванова

ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ УЧАСТИЯ (на примере деятельности музеев Екатеринбурга)

Аннотация. В статье рассмотрена концепция культуры участия в реальных музейных проектах Екатеринбурга. Основная идея исследования заключается в попытке понять, как подход культуры участия реализуется в музее, а также выяснить действительно ли получается успешно использовать этот подход и с помощью каких методов.

Ключевые слова: культура участия, современный музей, соучастие, интерактивность, геобрендинг.

Ivanova V. S.

EXPERIENCE IN USING PARTICIPATORY CULTURE (ON THE EXAMPLE OF THE ACTIVITIES OF THE MUSEUMS OF EKATERINBURG)

Abstract. The article considers the concept of a culture of participation in real museum projects of Yekaterinburg. The main idea of the study is to try to understand how the participatory culture approach is implemented in the museum, and also to find out whether it really turns out to be successful in using this approach and using what methods.

Keywords: participation culture, modern museum, participation, interactivity, geo-branding.

Современный музей как часть культурного поля и досуговой сферы стремится отвечать всем изменениям, происходящим в обществе, — он становится более доступным и доброжелательным, включая элементы интерактивности, а экспозиционная и выставочная деятельность отвечают актуальным темам. Музеи переходят в информационное поле и активно включают в свою деятельность культуру участия, которая помогает привлекать туристов и горожан. Культура участия — одна из концепций взаимодействия музея с аудиторией, но прежде всего это свободное, деятельное и осознанное участие людей в культурных и социальных процессах, возможность быть не только «потребителями» или объектами воздействия, но и вносить свой собственный вклад в принятие решений и создание культурных событий (например, выставок или образовательных программ), а стало быть, в процесс осмысления и актуализации культурного наследия [1]. Концепт культуры участия пришел из сферы политической деятельности, где основной уклон делается на активное участие граждан в политике. В музейном мире мода на культуру участия началась в американском обществе и была связана с популяризацией социальных интернет-технологий. Культурологи говорят о возникновении феномена музея 2 (или *participatory museum*), но отмечают, что это не концепция институции, но лишь вектор движения [2]. Это музей, развитие которого в существенной степени определяется его посетителями, реальными и потенциальными, местным сообществом и партнерами. *Participatory museum* — музей, который основывает свою деятельность на содержательном и существенном участии посетителей, местного сообщества, партнеров [3].

Музеи города Екатеринбурга заявляют, что также обращаются к концепции культуры участия в целях привлечения аудитории к своей деятельности. Здесь мы стремимся понять, как подход культуры участия реализуется в музеях на практике.

В фотографическом музее «Дом Метенкова» был реализован проект арт-резиденции «Новые истории Екатеринбурга», который победил в грантовом конкурсе благотворительного фонда В. Потанина. Здесь активно использует культуру участия при проработке разнонаправленных тем, которые привязаны к конкретной локации: и Урал и Екатеринбург. Проекты резидентов позволяют показать город более ярким и разнообразным, с его проблемами и положительными сторонами, и возможно, что некоторым жителям город будет более понятен, они будут лучше в нем ориентироваться.

При реализации проекта по восстановлению конструктивисткой «Белой башни» на Уралмаше были привлечены горожане. В итоге этот проект доказывает, что культура участия прорабатывает социальную сущность человеческого бытия, обращаясь к его коммуникативным потребностям, к желанию быть включенным в важный социальный проект, к стремлению приносить пользу обществу.

Изучение реализации этих проектов показывает, что не каждый посетитель музея готов столкнуться с таким глубоким подходом, как культура участия, зачастую большинство проектов основываются на интерактивности, что больше удовлетворяет запросы зрителя. Это связано с тем, что люди готовы принимать участие, содействовать проекту, оставаться в стороне, не погружаясь полностью в процесс. Зритель участвует в музейной деятельности, но пока не готов генерировать идеи. Можно сказать, что культура потребления оставляет за собой лидирующие позиции. Результаты исследования музейных проектов в духе культуры участия показали, что на практике этот подход применяется не так, как в теории. Каждая музейная институция по-своему определяет для себя концепцию культуры участия, в итоге часто мы видим определенную подмену понятий – волонтерская работа и безвозмездная помощь специалистов многими понимается как культура участия, но основной принцип последнего – сотворчество.

В ходе исследования были сделаны следующие выводы, во-первых, жители Екатеринбурга активно включаются в подобные проекты, посетитель музея становится более осознанным и вдумчивым благодаря культуре участия. Во-вторых, наблюдается тенденция, к тому, что люди с интересом участвуют в тех проектах, которые совпадают с их картиной мира, то есть, то, что им знакомо, участвуют в тех историях, которые про них самих – про город, в котором они живут, про улицы, по которым они ежедневно ходят. В-третьих, в процессе диалога создается атмосфера доверия и безопасности, а также генерируется глубокая связь между искусством, городским сообществом и рассматриваемой проблемой.

Литература

1. Агапова Д. Культура участия: миллионы диалогов // Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия. М., 2012. С. 8–20.
2. Саймон Н. Participatory Museum 2. URL: <http://www.participatorymuseum.org/> (дата обращения: 08.12.2018).
3. Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия / отв. ред. А. Щербакова. М., 2012. 176 с.

КУЛЬТУРНАЯ СРЕДА СОВРЕМЕННОГО МЕГАПОЛИСА: КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ УРОВНЯ КОМФОРТА

Аннотация. Статья посвящена анализу культурной среды современного города и критериям оценки уровня комфорта городской среды. Обращаясь к исследованию федеральных проектов по развитию комфортной среды, автор обращает внимание на необходимость включения культурной компоненты в перечисляемые в документе критерии оценки комфорта городской среды.

Ключевые слова: мегаполис, городская среда, культурная среда, критерии комфорта городской среды.

Kemerova T. A.

CULTURAL ENVIRONMENT OF THE MODERN MEGAPOLIS: CRITERIA FOR COMFORT LEVEL EVALUATION

Abstract. The article is devoted to the analysis of the cultural environment of the modern city and the criteria for assessing the level of comfort of the urban environment. Turning to the study of federal projects for the development of a comfortable environment, the author draws attention to the need to include the cultural component in the criteria for assessing the comfort of the urban environment listed in the document.

Keywords: megapolis, urban environment, cultural environment, criteria of comfort of the urban environment.

Проблематика городской жизни, культурной среды современного мегаполиса является предметом интереса различных социальных и гуманитарных наук, а также одним из аспектов государственной культурной политики. В современной России в городах проживает около 75 % населения, и города, в первую очередь мегаполисы, являются точками роста экономики, культуры, современных технологий. В апреле 2017 года президиумом Совета по стратегическому развитию и приоритетным проектам при Президенте РФ был утвержден Паспорт приоритетного проекта «Формирование комфортной городской среды», а в марте 2018 года на сайте Правительства России был опубликован Федеральный проект «Формирование комфортной городской среды» [1], подготовленный в рамках национального проекта «Жилье и городская среда». В марте 2019 года была разработана и утверждена методика определения индекса комфорта городской среды. В понятие городской среды в документе включены шесть типов городского пространства – жилье, общественно-деловое пространство города, социально-досуговая инфраструктура, зеленые территории города, уличная инфраструктура и общегородское пространство. Среди факторов, формирующих городскую среду, называются безопасность, комфортность, экологичность, идентичность и разнообразие, эффективность управления. Состояние каждого из них для всех российских городов будет оцениваться по 36 индикаторам, выявляющим уровень развития социальной и культурно-досуговой инфраструктуры, безопасность,

уровень вовлеченности горожан в развитие городской среды и городской идентичности, возможности общественного контроля за этими процессами. Предполагается, что данный проект позволит выявить текущее состояние, преимущества и недостатки, актуальные проблемы российских городов, улучшить состояние городской среды. Тестовая оценка городской среды была сделана в 2017 году на основании данных 2016 года для различных городов по методике, разработанной Единым институтом развития в жилищной сфере ДОМ.РФ совместно с компанией «КБ “Стрелка”» (STRELKA KB).

Так, городская среда Екатеринбурга (растущий мегаполис с населением более полутора миллионов человек) получила 142 балла из 300 (47 %) и была определена как «плохая». Из приведенных данных видны наиболее уязвимые места – озеленение и водные пространства – 15 баллов (30 %), уличная инфраструктура – 18 баллов (36 %), общественно-деловая инфраструктура – 11 баллов (22 %), социально-досуговая инфраструктура и прилегающие пространства – 23 балла (46 %) [2]. В конце 2019 года ожидается новая оценка, проведенная по актуальной методике, утвержденной правительством РФ по данным 2018 года. Для сравнения: оценку комфорта городской среды «удовлетворительно» получили Санкт-Петербург, Новосибирск, Нижний Новгород, Казань (от 147 до 181 балла). Хорошим было признано состояние городской среды в Москве – 214 баллов [2]. Таким образом, можно сравнивать российские города и устанавливать некоторую иерархию с этой позиции. Добавим, что эти данные будут влиять на размеры субсидий из федерального бюджета на развитие муниципальных программ по развитию комфортной городской среды.

Понятно, что подобные индикаторы и проект в целом позволяют оценить в городской жизни то, что можно выразить в количественных показателях. Тезаурус этих проектов не включает понятий «культура», «культурная среда», хотя упоминаются социально-досуговая сфера, культурные ценности, идентичность города. Однако комфортность жизни в большом городе, да и в малом, подразумевает и иные показатели, ее невозможно представить без эстетического, эмоционального, психологического комфорта, «спокойствия духовного». Но как оценить городскую среду в этом отношении? Прежде всего нужно отметить, что город – не просто место проживания, которое можно описать количественными методами, это определенный способ производства культуры, своеобразная и уникальная в каждом случае культурная среда. Ч. Лэндри выделял «“чувственные” характеристики города: его цвет, звук, запах, образный ряд» [3, с. 32]. У города есть свои традиции и ритуалы, индивидуальность и эмоции. Определить и оценить городскую среду поэтому невозможно без ее культурного своеобразия, особенностей культурной среды в ее исторической ретроспективе.

Культурная среда определяется как «совокупность социальных институтов, идей, ценностей, других социальных факторов, которые способствуют формированию и восприятию ценностей, вкусов, правил и норм потребительского поведения различных групп общества» [4, с. 75].

По определению А. Я. Флиера, «культурная среда представляет собой саму культуру во всей ее полноте функций и процессов, форм и содержаний, но рассматриваемую под определенным углом, с акцентом на ее пространственном воплощении. Культурная среда – это комплекс культурных предпочтений населения, локализованного в границах определенного пространства» [5].

Если говорить о Екатеринбурге, то его культурные традиции и визуальный облик складывались длительное время: Екатеринбург дореволюционный, со своей горнозаводской культурой, Свердловск – в годы революционных преобразований и советский период, Екатеринбург – в эпоху перестройки и постперестроечный период, современный модернизирующийся «новый мегаполис» [6, с. 190] – каждая эпоха оставила свои символы. В результате в городе парадоксально соседствуют улицы Февральской Революции, Ельцина и Царская. Для каждого слоя горожан существуют свои предпочтения, свои «места памяти» формирующие групповые идентичности.

Одной из активно обсуждаемых в Екатеринбурге, да и за его пределами, проблем становится визуальный образ города, сложившийся исторически и планируемый властными структурами. Несколько лет остро обсуждается строительство храма в честь святой Екатерины. Инициаторы строительства храма позиционируют его как символ города, как восстановление исторической справедливости, так как первоначальный храм Екатерининский горный храм был разрушен в 1930 году. Проблема возникла с выбором места для строительства нового храма. За прошедшие десятилетия, когда сменилось не одно поколение, город вырос и изменился, на месте первоначального храма сложились новые городские пространства, также ставшие знаковыми для горожан. Предлагаемые новые площадки тоже разрушают сложившийся визуальный облик города и места отдыха горожан. Основные субъекты формирования городской среды – власть, бизнес и общество – не смогли найти общий язык, в результате возникло протестное движение городских активистов, выразившееся в многочисленных публикациях в социальных сетях, акциях «обнимем пруд», «обнимем сквер», петициях и обращениях. У участников протестного движения возникает много вопросов: почему именно храм должен быть символом современного Екатеринбурга – мегаполиса с преобладающей светской культурой; почему для его строительства нужно разрушать уже ставшие лицом города культурные ландшафты и, наконец, почему мнение горожан не принимается в расчет при решении столь важных вопросов. Не меньшей потерей для города стало недавнее разрушение значимых артефактов: знаменитой телебашни, кинотеатра «Темп» и других. Аналогичные проблемы существуют во многих крупных городах.

М. Хальбвакс отмечал, что «в каждую эпоху существует тесная связь между привычками, духом группы и обликом тех мест, в которых она живет» [7]. Эти городские пространства и отдельные артефакты городской среды становятся хранителями культурных традиций, «местами памяти» по определению П. Нора [8].

Обращаясь к утвержденным федеральным проектам по развитию городской среды, следует подчеркнуть, что речь в документах идет о необходимости создания механизмов прямого участия горожан в формировании городской среды, инструментов общественного контроля реализации проектов по благоустройству.

Какими видятся необходимые критерии комфорта городской среды, помимо указанных в федеральном проекте? Прежде всего это наличие публичных пространств для диалога власти, бизнеса, общественности и экспертов по принимаемым решениям. Это должны быть как существующие «физические» пространства, причем организуемые на независимых площадках, так и виртуальные. Информационная среда современного мегаполиса располагает возможностями проведения массовых опросов горожан, широкого обсуждения спорных вопросов, свободного и цивилизованного обмена мнениями. Критерием комфорта городской среды безусловно должна быть разработка цифровых серверов, обеспечивающих возможность влияний горожан на принимаемые решения.

Думается, что некая подобная программа подготовки экспертов и активистов была бы значительным вкладом в реализацию проектов создания комфортной городской среды. Это сделало бы возможным проведение квалифицированной культурологической экспертизы принимаемых решений и позволило снизить напряженность в обществе.

Литература

1. Федеральный проект «Формирование комфортной городской среды» // Правительство РФ : [сайт]. URL: <http://government.ru/projects/selection/649/> (дата обращения: 06.04.2019).
2. Индекс качества городской среды // КБ Стрелка : [сайт]. URL: <https://индекс.дом.рф>. (дата обращения: 8.04.2019).
3. *Лэндри Ч.* Креативный город. М. : Изд-во : «Классика XXI», 2006 г. 399 с.
4. Глоссарий по информационному обществу / под общ. ред. Ю. Е. Хохлова. М. : Ин-т развития информ. общества, 2009. 160 с.
5. *Флиер А. Я.* Культурная среда и ее социальные черты // «Знание. Понимание. Умение» : информ. гуманитар. портал. 2013. № 2. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/2/Flier_Cultural-Milieu/ (дата обращения: 06.11.2015).
6. *Порозов Р. Ю.* «Новый мегаполис» как основа современной российской городской культуры // Лики культуры в эпоху социальных перемен : материалы Всерос. с международ. участием науч. конф. / под ред. Н. Б. Кирилловой. Екатеринбург, 2018. 348 с.
7. *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2-3(40-41). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html> (дата обращения: 08.04.2019).
8. *Нора П.* Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас. 2005. № 2-3 (40-41). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html> (дата обращения: 06.08.2019).

УДК 7.067+316.334.56

И. М. Лисовец

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ МЕГАПОЛИСА

Аннотация. В статье рассматривается значение современного искусства в развитии мегаполисов, все пространство которых оно осваивает в настоящее время. Такие формы современного искусства, как арт-практики оказались необходимы для развития культуры городов и их жителей. Екатеринбург, являющийся развитым мегаполисом третьего тысячелетия, позиционируется как столица современного искусства, которое изменило облик, статус и перспективы мегаполиса.

Ключевые слова: арт-практики, искусство действия, мегаполис, язык и институции современного искусства.

Lisovets I. M.

CONTEMPORARY ART IN THE CULTURAL SPACE OF THE MEGAPOLIS

Abstract. The article discusses the importance of modern art in the development of megalopolis, the whole space of which it is developing at the present time. Such forms of contemporary art as art practices proved to be necessary for the development of the culture of cities and their inhabitants. Ekaterinburg, being a developed megalopolis of the third millennium, is positioned as the capital of modern art, which has changed the appearance, status and prospects of the megalopolis.

Keywords: art practices, art of action, megalopolis, language and institutions of modern art.

Мегаполис третьего тысячелетия не существует без галереи современного искусства, а также актуальных арт-практик: стрит-арта, граффити, перформанса, флешмоба, арт-инсталляций, прочно существующих во всех публичных пространствах. В начале каждого года из новостей на «Артгиде» мы узнаем о новых галереях, открытие которых планируется прежде всего в столичных городах по всему миру, новых и продолжающихся фестивалей современного искусства. Чем определяется такая настойчивая институциональная и предметная экспансия современного искусства в городской культуре и повседневной жизни человека третьего тысячелетия? Почему развивающийся современный город уже невозможен без новейшего искусства, захватившего пространства практически всех городских территорий? Какова роль современного искусства в развитии мегаполисов?

Мегаполисом считается город, чья численность населения превышает 1 миллион человек и чья территория отличается масштабностью и многофункциональным использованием. Мегаполисы называют высшим звеном процесса урбанизации, творческие инициативы в таких городах внедряются быстрее, что находит свое отражение в производственных процессах, в культуре (мультикультуризм), в развитии разного рода коммуникаций, в архитектуре (повышается этажность домов, что приводит к повышению плотности населения). Кроме того, мегаполис отличается структурой: он состоит

из множества городских образований. Мегаполисы – это многофункциональные города, совмещающие в себе промышленные, культурные, научные, торговые, транспортные и другие функции. Такой тип города концентрирует в себе разнообразных представителей культур, этносов и субкультур. Именно в условиях мегаполиса взаимодействие культур необходимо и приводит к плодотворным проектам. Екатеринбург является типичным мегаполисом в этом плане [1, с. 14–16].

В начале этого года на портале «Культура» Екатеринбурга – афиша, новости, репортажи – были представлены результаты исследования культурной среды уральской столицы под названием «Екатеринбургский пульс». Руководителем авторской группы исследования выступил Эдуард Бояков – художественный руководитель МХАТ им. М. Горького, продюсер, театральный режиссер и педагог, председатель Русского художественного союза. При обсуждении этого исследования Екатеринбург рассматривался экспертами как развитое пространство современного искусства и, более того, был назван «столицей современного искусства», а его перспективы увязывались с дальнейшим развитием современного искусства. Попробуем рассмотреть Екатеринбург с этой точки зрения.

Город исторически являлся условием, основой и центром социокультурного развития, носителем инноваций в культуре. В его пространстве, за эстетический облик которого отвечала архитектура, были представлены особенности культурной эпохи, все исторические трансформации находили свою непосредственную визуализацию в городской среде. В современных исследованиях город рассматривается как производящее, творческое пространство: «креативный город» Чарльза Лэндри – город, в котором современные урбанистические проблемы решаются на основе творческих индустрий, город как «машина» по производству культуры в трактовке Л. А. Закса [2; 3, с. 17–36]. Понятно, что город и культура находятся в диалектическом взаимодействии, их развитие взаимообусловлено: культура рассматривается как экономический, идеологический, духовный ресурс развития современных городов, а развитый город дает возможности многостороннего культурного развития.

Исторически и актуально искусство являлось и является прямым и активным участником жизни городов. Крупномасштабная и радикальная эстетическая революция, выразившая модернизацию общества и культуры начала XX века, конечно, нашла выражение в городском пространстве столичных городов, а затем и провинции. Искусство авангарда и родившийся в это время дизайн создавали визуализацию революционных социокультурных трансформаций в сфере городской повседневности. Размах эстетико-художественного преобразования городов точно соответствовал масштабности социальных преобразований и способствовал их утверждению в культуре.

В современном массовом информационном обществе произошло радикальное изменение облика и функционирования городского пространства. Города, исторически

определяемые характером разворачивающегося на их территории промышленного производства, стали центрами информационных потоков, узлами коммуникаций, в том числе и художественных. Современные города изменили свой статус и известность в зависимости от фестивалей искусств, которые проводятся на их территории (венецианские, московские, а теперь и уральские индустриальные биеннале современного искусства), возникших выставочных комплексов (музей Гугенхайма, созданный Ф. Гэри и прославивший испанский Бильбао, многофункциональный культурный «Ельцин-центр» в Екатеринбурге). Благодаря актуальным арт-практикам, широко развернувшимся и на российских просторах первого десятилетия XXI века, пространство городов превратилось в открытое для публики арт-пространство, фестивальную и концертную площадку. Расцвет арт-практик, занимающихся активным декорированием повседневности, способствовал не только превращению города в зрелищную упаковку человеческой жизни, но изменил облик и статус городских территорий. Заброшенные заводы в центре и на окраинах городов превратились в экспозиционное пространство актуального искусства, эмоционально-значимое место его встречи с публикой в период арт фестивалей, а стрит-арт и паблик-арт акцентировали человеческие смыслы городского пространства.

Эстетико-художественное преобразование промышленного города, каким является Екатеринбург, основанный в XVIII веке как город-завод, начинается усилиями арт-практик в начале XXI века.

Екатеринбург, где осенью 2010 года состоялась 1 Уральская индустриальная биеннале современного искусства, изменил свой культурный статус и облик, демонстрируя трансформацию исторического города-завода в город-галерею, столицу современного искусства. Выключенные из производственного оборота территории: типография «Уральский рабочий», цеха Свердловского камвольного комбината, ВИЗа и «Уралмаша», оказались уникальным по своим декоративным возможностям пространством для актуальных арт-практик. Произошло арт-преобразование Екатеринбурга, в котором эстетически значимым оказалось историческое пространство, по-новому зазвучала архитектура конструктивизма, сформировавшая имидж-формулу города.

Благодаря актуальным арт-практикам, повседневная жизнь горожанина приобрела статус индивидуальной культурной ценности и превратилась в побуждающую к творчеству среду. Экспонаты, прежде заключенные в музейную и галерейную экспозицию, а теперь прямо вышедшие к жителю мегаполиса в привычное пространство, не просто его украсили, но побудили горожан переоценить территорию, свое место в ней, ее перспективы.

Значение современного искусства для развития культуры мегаполисов определяется его неотъемлемыми сущностными чертами: художественным артефактом становится не вещь, предмет, а событие, взаимодействие, отношение. Не случайно новейшие формы искусства получили название «арт-практики»: они создают, представляют действие и

деятельное, практическое по преимуществу отношение. Язык современного искусства также предельно динамичен и приближен к лексике обыденного мира, что характерно не только для новейших арт-практик, но и для живущих в настоящем классических видах искусства – театре, танце, литературе, музыке. Наконец, функционирование современного искусства предполагает информационно, территориально, институционально развитые культуру и общество, где город является инновационной развивающейся средой.

Литература

1. *Рогалева М. М.* Екатеринбург как современный мегаполис // Человек в мире культуры. 2014. № 4. С. 14–17.
2. *Лэндри Ч.* Креативный город. М. : Классика-XXI, 2011. 399 с.
3. *Бояков Э.* Культурная политика и вызовы цивилизации // Культура Екатеринбурга – афиша, новости, репортажи (дата обращения: 3–5.04.2019).

УДК 7.012+069.53

М. С. Малышева

ВОЗМОЖНОСТИ ДИЗАЙНА В АКТИВИЗАЦИИ КОНТАКТА ПОСЕТИТЕЛЯ С МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИЕЙ

Аннотация: В статье анализируется музейный дизайн как способ создания диалога между посетителем и экспозицией. Опираясь на сравнительный анализ российских и зарубежных музеев, сделаны выводы о конкретных дизайнерских приемах, способствующих активизации музейной коммуникации. Это позволяет избежать неполноты в дизайн-сопровождении музейных экспозиций.

Ключевые слова: дизайн, музейный дизайн, музейная витрина, экспозиция, дизайн-сопровождение выставок, музейная коммуникация, графический дизайн.

Malysheva M. S.

DESIGN OPPORTUNITIES IN ACTIVATING A VISITOR'S CONTACT WITH MUSEUM EXPOSITION

Abstract. The article analyzes the museum design as a way to create a dialogue between the visitor and the exhibition. Based on a comparative analysis of Russian and foreign museums, conclusions have been made about specific design techniques that contribute to the revitalization of museum communication. This allows you to avoid repeating existing errors in the design of the museum exhibitions.

Keywords: design, museum design, museum showcase, exposition, design support of exhibitions, museum communication, graphic design.

В современном мире музейные экспозиции все больше оснащаются техническими средствами и новинками, однако, несмотря на новшества, у большого количества людей музей ассоциируется со скучным местом. Причина, на наш взгляд, в том, что в большинстве экспозиций мало внимания уделяется созданию диалога между посетителем и экспонатом, и человек через препятствие – витрину не может наладить полноценную коммуникацию [1, с. 9]. Решить данную проблему можно с помощью музейного дизайна, а именно с помощью создания витрин, не препятствующих диалогу. По мнению целого ряда исследователей музейных коммуникаций, современная коммуникационная политика требует от музея непрерывного диалога с обществом, с вышестоящими структурами, партнерами по социальным проектам, средствами массовой информации [2, с. 115]. Художественное оформление музейной экспозиции, а не дизайнерское, направленное на одностороннюю передачу информации, также не способствует появлению ответной реакции посетителя [3, с. 21]. Информация, помещенная в архив музея, становится недоступной посетителю, а экспонаты зачастую находятся за стеклянными витринами. Это препятствие не столько физическое, сколько психологическое, посетитель понимает, что его действия ограничивают, а это, в свою очередь, выстраивает дистанцию между посетителем и экспозицией. Г. Н. Лола пишет, что «Дистанция выводит объект в план

созерцания», а созерцание не является активизирующим фактором, оно скорее успокаивает человека [4, с. 58]. На создание дистанции также влияет текст, сопровождающий музейные экспозиции. Из проведенного М. Сагитом исследования следует, «что все меньше и меньше людей могут воспринять эту информацию, что используется слишком сложный язык», а «тексты, видимо, слишком длинны, люди не любят читать стоя» [5]. На формирование такого стиля текста влияет наука, так как «именно наука, искусство и духовность являются базовым содержанием культуры» [2, с. 118]. Из этого следует, что даже физиологический фактор (чтение стоя) может отрицательно повлиять на создание музейных коммуникаций.

Зачастую в музеях все витрины однотипны, поскольку их производители относятся к созданию стеллажей как к массовому продукту, но для поддержания диалога посетителя с экспозицией, почти каждому экспонату, необходимо создать свое уникальное представление. Хорошим примером можно назвать замок Almasy в Венгерском городе Дьюла. Отсутствие каких-либо ограничений в виде стекла или столбиков, а также сопроводительный текст на уровне взгляда человека создают в сознании посетителя реальное пространство, с которым можно выстраивать коммуникации. Таким образом посетитель музея переходит из плоского способа восприятия, осуществляемого только посредством зрительного контакта, в объемное пространство, где задействованы все органы чувств человека, включая осязание.

Российские музеи стараются креативно подойти к представлению экспонатов. Например, в музее истории Екатеринбурга в 2013 году была организована «Выставка исчезнувших запахов», которая старалась погрузить зрителей в атмосферу Екатеринбурга прошлых лет. Впрочем, данная выставка не столько погружала в прошлое, сколько «дает почву для воображения и помогает зрителю самому представить, чем же в действительности благоухал наш город 100 или даже 200 лет назад» [6]. Фактически здесь музей представляет собой полигон для работы сознания [7, с. 165], а зритель «прочитывает» экспозицию как книгу, лишь догадываясь о жизни обычного человека в прошлом.

Для активизации диалога необходим физический перенос человека в эпоху, в окружение экспоната, а экспозиция должна быть рассчитана на навыки телесного контакта экспоната с миром [7, с. 164]. Возможно, дизайн музейных витрин должен быть устроен таким способом, чтобы показать посетителю жизнь вещи от момента производства, до утилизации, а также важно, чтобы посетитель имел возможность прикоснуться к экспонату, исследовать и использовать его, как это делали современники экспонируемой вещи. Таким образом будут задействованы «подсознательные человеческие навыки телесного контакта с миром» [7, с. 164]. Витрина, не препятствующая диалогу между посетителем и экспозицией, не должна иметь четких рамок и границ, а также должна давать человеку участвовать в экспонировании. Так, был разработан концепт витрины для музея истории в городе Билимбай, где основными выставочными объектами являются рукописи. Используя системный подход, дизайнер придумал витрину, где основ-

ным элементом является свет, а вся жизнь вещи представлена разными слоями, которые вместе образуют единую картину жизни экспоната. За счет установки за такой витриной источника света на полу должна образовываться тень, очертания которой являются одним из элементов экспонирования. Этот элемент является проекцией будущего в жизни экспоната. Подобного рода витрина создает коммуникации с человеком за счет того, что каждый может непосредственно поучаствовать в создании тени, «будущего» в жизни экспоната. С помощью этого приема будет продемонстрировано, что каждый человек способен повлиять на будущую жизнь экспонируемых вещей.

Таким образом, задачей современных дизайнеров является создание провоцирующей коммуникации. Соответственно, для каждого витрины, не препятствующей диалогу между посетителем и экспозицией, должен быть подобран свой способ подачи экспоната.

Литература

1. *Мацкевич М. В.* Музейный посетитель // «Великий немой»: время игры или диалога : сб. тр. твор. лаборатории «Музейная педагогика» кафедры музейного дела. Вып. 7. М., 2006. С. 143–147.
2. *Комлев Ю. Э.* Методология исследования управления музейными коммуникациями // Теория и практика общественного развития. 2011. № 5. С. 113–118.
3. *Сусарова К. С., Шитова Н. Л.* Реализация новой музейной парадигмы средствами графического дизайна // Человек в мире культуры. 2016. № 3. С. 20–25.
4. *Лола Г. Н.* Коммуникативный ресурс дизайна: методологический аспект // Вестн. СПбГУКИ. 2010. № 1. С. 16–18.
5. Привлечение в музей новых посетителей. Экспертная лекция Марка Саггита. URL: <http://bestmuseums.ru/publ/7916/> (дата обращения: 02.12.2017).
6. *Тримайлов С.* Музей истории Екатеринбурга. Выставка исчезнувших запахов. URL: <https://www.uralweb.ru/poster/culture/5815.html> (дата обращения: 16.03.2019).
7. *Ахунова А. Д.* Диалог как дизайн-концепция организации музейной экспозиции // Дискурс-Пи. 2007. №1. С. 164–166.

УДК 316.334.56+334.744.2(470.54)

С. П. Мезенова

РЕНОВАЦИЯ ПРОМЫШЛЕННОГО ОБЪЕКТА КАК УНИКАЛЬНОГО КУЛЬТУРНО-СОЦИАЛЬНОГО РЕСУРСА ДЛЯ ПРОДВИЖЕНИЯ ТЕРРИТОРИИ (на примере Арамильского городского округа)

Аннотация. В статье рассматривается целесообразность реновации бывшего градообразующего предприятия в малом городе. Для этого рассмотрен опыт преобразования бывших промышленных объектов Среднего Урала. Проанализированы историческая роль и современное состояние Арамильской суконной фабрики, изучены проблемы города и мнение горожан. На основании исследований выделены преимущественные пути рефункционализации данного промышленного объекта.

Ключевые слова: малый город, идентичность территории, индустриальное наследие Урала, реновация, рефункционализация промышленного объекта, продвижение территории.

Mezenova S. P.

RENOVATION OF INDUSTRIAL OBJECT AS A UNIQUE CULTURAL AND SOCIAL RESOURCE FOR THE PROMOTION OF THE TERRITORY (ON THE EXAMPLE OF ARAMIL URBAN DISTRICT)

Abstract. The article discusses the expediency of renovation of the former city-forming enterprise in a small city. For this, the experience of converting former industrial facilities of the Middle Urals is considered. The historical role and the current state of the Aramil cloth factory are analyzed, the problems of the city and the opinion of the citizens are studied. Based on the research, the primary ways of the re-functionalization of this industrial facility are highlighted.

Keywords: small town, territory identity, industrial heritage of the Urals, renovation, industrial object re-functionalization, territory promotion.

В России до сих пор существует целый пласт малых городов, в которых основными объектами, формирующими идентичность территории, являются бывшие градообразующие предприятия дореволюционной эпохи. К сожалению, зачастую их ценность для городской среды, в том числе для развития туризма, местного предпринимательства, не осознается местным населением, властями и нынешними собственниками. Нехватка рабочих мест, обветшание или разрушение инфраструктуры, отсутствие свободных земельных ресурсов для развития местного предпринимательства, условий для самореализации заставляет местных жителей уезжать в крупные города или создает проблему трудовой миграции, особенно среди молодежи. Из-за оттока заинтересованного в развитии населения происходит потеря культурного и исторического наследия, традиций, идентичности территории.

Подобная проблема сложилась и в Арамильском городском округе, молодом муниципальном образовании, созданном в 1995 году. Город Арамиль является административным центром городского округа и одним из старейших городов Среднего Урала (свое зарождение получил на землях Арамильской слободы еще в 1675 году). Округ

занимает площадь всего в 30 тыс. кв. м, его официальная численность населения составляет около 20 тыс. человек, поэтому он относится к категории «малых городов». Арамиль, благодаря близости к Екатеринбургу, природным характеристикам (наличие двух рек, соснового леса), активному строительству доступного жилья и достаточно развитой социальной инфраструктуре, является привлекательным местом для проживания. Также округ имеет хорошую экономическую платформу, здесь много производственных площадок и субъектов предпринимательства. Но наряду с этими положительными характеристиками, многие воспринимают Арамиль как «малоактивный город», «спальный район Екатеринбурга», здесь «хорошо жить, но негде развиваться». Скудная городская среда, ограниченность возможностей для предпринимательства и самореализации молодежи, низкая активность местных властей в культурном продвижении территории – это основные причины миграции молодежи и активного населения Арамии в мегаполис. Предполагается, что возможным выходом из сложившейся ситуации может стать реновация деградирующего промышленного объекта и его территории – Арамильской суконной фабрики.

Целью настоящего исследования является изучение феномена Арамильской суконной фабрики, как возможного объекта индустриального наследия Среднего Урала, получение и обработка мнения целевых групп о целесообразности реновации фабрики, для этого рассмотрены аналоговые примеры преобразования промышленных территорий с сохранением объектов, но изменением их функций, на примере некоторых городов Среднего Урала.

Средний Урал – один из признанных центров мирового индустриального наследия. Многочисленные уральские памятники в виде заводов, плотин и отдельных сооружений стали предметом научного изучения и музейной консервации. Например, Нижнетагильский музей-завод, Невьянский завод-музей, музей военной техники в Верхней Пышме [1, с. 32–33].

Комплекс «Арамильской суконной фабрики» недостаточно изучен краеведами Урала, не имеет статуса объекта индустриального наследия и соответственно не находится под охраной государства. Учитывая же историко-архитектурные характеристики, степень сохранности, интерес жителей и туристов, фабрика вполне может рассчитывать на реновацию и использование в культурной, туристической, а также социальной и инновационной деятельности. Термин «реновация» трактуется как адаптация существующего объекта за счет изменения функционального назначения здания, сооружения, комплекса для дальнейшего использования [2, с. 85]. Целесообразность реновации промышленных объектов, внедрение новых, актуальных функций, необходимых городу, обуславливает экономическое, социальное, культурное, психологическое и эстетическое развитие города.

Нами был проведен сравнительный анализ внешних и внутренних факторов развития города на основе изучения документов стратегического планирования Арамильского городского округа и мнения жителей посредством анонимного интернет-опроса, группо-

вого фокусированного интервью в форме групповой дискуссии и «мозгового штурма». Исследование подтверждает неоспоримую роль Арамильской (злоказовской) фабрики в жизни всего города, так как история самой фабрики составляет практически 1/3 всей истории города, и безусловно имеет огромное значение для арамильцев [3, с. 10–12]. Четыре фокус-группы по 8 человек в каждой (краеведы, представители бизнеса, работники культуры и образования, представители местной власти – все проживают в Арамили) сошлись во мнении, что самым значимым источником идентичности города является именно фабрика. В интернет-опросе приняли участие 335 человек, из них 76 % поддерживают идею сохранения комплекса фабрики и создания на ее базе производственно-культурного центра, 19,7 % респондентов высказались за снос комплекса фабрики и строительство нового производства, иные предложения выразили 4,4 % участников. Согласно критериям социально-культурной востребованности города, его жителей и туристов и с учетом сохранившейся архитектурной специфики здания, в ходе «мозгового штурма» среди экспертов, было предложено нечто общее среди существующих вариантов рефункционализации: частичная реконструкция внутренней планировочной структуры левой части здания, и внедрение новых технологий производства предпочтительно под ремесленные виды. Правую часть здания предлагается перепрофилировать под административно-офисные помещения, выставочные пространства, музей, картинные галереи, вернисажи, конференц-залы, спортивные и игровые зоны, дискозал, коворкинг и т. п. Включение существующих объектов городского значения (памятник шинели, кафе, лодочная станция, магазины) в историко-промышленную территорию, проведение экологической реабилитации территории за счет создания новых зеленых массивов (сквер, аллея), благоустройство дорожной сети, позволит сформировать уникальное городское пространство для отдыха, досуга, занятости населения и гостей города.

Мы видим, что рефункционализация «Арамильской суконной фабрики» целесообразна и может стать как дополнительным культурно-социальным ресурсом для продвижения Арамильского городского округа, так и уникальным туристическим объектом Свердловской области.

Литература

1. Запарий В. В. Индустриальное наследие как составная часть уральского краеведения: к двадцатипятилетию вступления России в международный комитет по сохранению индустриального наследия // Актуал. проблемы современного краеведения на Среднем Урале : материалы Всерос. науч. конф. Екатеринбург, 2015. С. 32–38.
2. Дрожжин Р. А. Реновация промышленных территорий // Вестн. Сибир. гос. индустр. ун-та. 2015. № 1 (11). С. 84–86.
3. Иртуганова Н. Н. Из истории Арамильской суконной фабрики // Альманах Центра традиционной народной культуры Среднего Урала. 2018. № 13. С. 10–12.

УДК 069.12–053.2+316.334.56

Г. О. Попкова, О. Р. Шиленко

ДЕТСКИЙ МУЗЕЙ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО МЕГАПОЛИСА

Аннотация. Длительное время детский музей оставался объектом исключительно педагогических исследований, такие ученые как М. Ю. Юхневич, Б. А. Столяров внесли большой вклад в изучение и развитие музейной педагогики. В данной статье детский музей рассматривается с точки зрения культурологического подхода. Проводится историко-культурный анализ развития детского музея и осуществляется попытка выявить его значение в современном обществе.

Ключевые слова: детский музей, музейный центр, музейно-педагогическая программа, современные музейные практики.

Popkova G. O., Shilenko O. R.

CHILDREN'S MUSEUM IN THE CULTURAL SPACE OF MODERN MEGAPOLIS

Abstract. For a long time the children's museum remained the object of only pedagogical research. Scientists such as M. Y. Yukhnovich, B. A. Stolyarov made a great contribution to the study and development of museum pedagogy. In this article the children's museum is considered from the point of view of the cultural approach. A historical and cultural analysis of the development of the children's museum is being conducted. An attempt is being made to reveal its significance in modern society.

Keywords: children's museum, museum center, museum and pedagogical program, modern museum practices.

В настоящее время в России качественно изменяется роль музеев, уходит в прошлое понятие музея как исключительно выставочного пространства музейных предметов, также меняется и представление о самом музейном предмете, изменяются методы работы музея с аудиторией, в том числе возрастает интерес к детской аудитории, создаются детские музейные центры при «взрослых» музеях и специализированные детские музеи.

Появление первого детского музея в мировой культурной практике датируется 1899 годом. Бруклинский детский музей был создан по инициативе А. Галупп, учителя естественной истории. В основе его концепции лежала идея музея как пространства, в котором дети получают возможность не только видеть разнообразные экспонаты, но и коммуницировать с музейным предметом, становясь участником различных познавательных, тематических программ.

В отечественной истории интерес к идее создания музея для детей относится к первой трети XX века. Связано это с деятельностью советского педагога А. У. Зеленко, который изучал опыт развития детских музеев в Соединенных Штатах Америки и в 1926 году опубликовал книгу «Детские музеи Северной Америки». Детский музей для автора – «это экспериментальное и новое явление, следовательно, он должен быть максимально мобилен, приспособлен для перестановок и опытов, готов к переменам» [1, с. 149]. А. У. Зеленко создал проект с новыми и смелыми идеями детского музея, но как и первые детские музеи в стране: «Музей игрушки» (Москва, 1920–1931 годы, с 1931 года – Сергиев Посад) художника-игрушечника, музейного деятеля Н. Д. Бартрама;

«Музей детской книги» (Москва, 1934–1943), созданный специалистом по детской книге и музейным деятелем Я. П. Мексиним, их новаторские демократические идеи не прижились в советское время, так как противоречили господствующей догматической педагогике. Лишь в 90-е годы появляется новая волна интереса к созданию детских музеев, с новым взглядом на музей как культурно-образовательное пространство.

Процесс возникновения, создания и существования детских музеев в современной России следует тем же закономерностям, что и в зарубежных странах. И если к концу двадцатого столетия число детских музеев было не велико, то сейчас их количество увеличивается, музеи появляются не только в крупных городах, но и в регионах нашей страны. Т.В.Галкина заостряет внимание на положении детских музеев среди традиционных «взрослых» музеев: «Современный российский детский музей, как явление новое и развивающееся, целенаправленно стремится к определению своего места в музейной палитре страны» [2, с. 89–90]. Речь идет о том, что детскому музею необходимо стать эксклюзивным, оригинальным, совсем непохожим на другие музеи, чтобы прочно установить свои позиции в музейном пространстве «взрослых» музеев. На данный момент в России представлены практически все типы детских музеев, которые существуют в других странах мира. Детские музеи, которые возникают в структуре традиционных «взрослых» музеев, на правах специально созданных отделов (детский музейный центр музея истории Екатеринбурга). Музеи, являющиеся частью различных, не музейных, детских культурно-образовательных центров (Муниципальный музей «Детская картинная галерея» города Самара, 1990); музеи, которые являются частью инфраструктуры двух сфер культуры и образования (Республиканский детский музейный центр Карелии, 1993); самостоятельные детские музеи (Дом сказки «Жили-были» в Москве, 1993; музей «КидБург» в Санкт-Петербурге, 2009) [3]. В строгом смысле слова, только два последних могут быть названы детскими музеями, в остальных случаях речь идет лишь об отделах во «взрослых» музеях, создающих специальные программы для детей, в которых используются те же экспонаты, что и в основных залах музея.

В новом понимании музея как культурно-образовательного пространства должны создаваться условия для максимально целостного художественно-педагогического процесса, направленного на развитие познавательной, ценностно-ориентационной и творческой деятельности детей, исходя из необходимых потребностей детской аудитории в свободной «неподконтрольной» игре [4].

В современном мегаполисе меняются направления деятельности музея, происходит становление новых музейных практик. Основными направлениями современной музейной практики являются экспозиционная, образовательная, коммуникационная, а также интерактивная деятельность. Последняя наиболее отвечает задачам работы с детской аудиторией, поскольку она открывает перед детьми свободное пространство выбора поведения в музее, дает возможность более детального изучения экспонатов, соучастия в программе, взаимодействия с музейными педагогами и общения между собой. «Чем более вариативна музейная программа, тем больше возможностей у музея стать местом открытий, новых знаний, первых умений и навыков, местом, где всем интересно и весело» [2, с. 90].

Детские музеи и отделы ориентированы прежде всего на детей начального и среднего школьного возраста, что предполагает взаимодействие со школами, участие в реализации общеобразовательных программ.

По-другому обстоит ситуация с детьми дошкольного возраста: не все детские музеи, тем более взрослые, заинтересованы в создании специализированных программ, рассчитанных на детей 3–6 лет, так как работа с этой аудиторией отличается от традиционной деятельности музеев. Изучение детской аудитории показало, что целесообразно начинать знакомить ребенка с музеем именно с дошкольного возраста, поскольку у детей с 3 до 6 лет закладываются основы характера и личности в целом [5]. Ребенок в этом возрасте начинает познавать окружающий мир, знакомиться с предметами и их свойствами.

Современный музей использует различные формы работы: театрализованные экскурсии, экскурсии-беседы, экскурсии-уроки и др. На площадке музея создаются клубы по интересам, дискуссионные клубы, проводятся круглые столы, музыкальные и литературные вечера, музейные праздники, кружки и мастер-классы, конкурсы, игры и квесты и т. п.

Одной наиболее эффективной и реализуемой является программа художественного Русского музея «Здравствуй, музей!» (с 1993 года), она отличается последовательным подходом к работе с различной возрастной аудиторией, начиная с детей дошкольного возраста и ведя их на протяжении не только школьных лет, но и студенческих.

Детский музей занимает особое место в культурном пространстве современного мегаполиса. Развитие детских музеев как пространства для формирования культурной творческой личности ребенка – актуальная задача, связанная не только с поиском новых интересных тематических детских музейных программ, но и с переосмыслением роли музея в современном обществе.

Литература

1. Гребенникова Т. Г. Развитие сети детских музеев Алтайского края // Вестн. Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2016. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-seti-detskih-muzeev-altayskogo-kрая> (дата обращения: 12.05.2018).
2. Галкина Т. В. Музейная педагогика: опыт инновационной деятельности в детском музее ТГПУ // Вестн. ТГПУ. 2011. № 10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzeynaya-pedagogika-opyt-innovatsionnoy-deyatelnosti-v-detskom-muzee-tomskogo-gosudarstvennogo-pedagogicheskogo-universiteta> (дата обращения: 12.05.2018).
3. Юхневич М. Ю. Я поведу тебя в музей : учеб. пособие по музейной педагогике. М. : [б. и.]. 2001. 224 с.
4. Янущи О. А. Культурно-образовательное пространство: к определению границ и содержания понятия // Ярослав. пед. вестн. 2017. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturno-obrazovatelnoe-prostranstvo-kopredeleniyu-granits-i-soderzhaniya-ponyatiya> (дата обращения: 12.05.2018).
5. Быкова А. П. Воспитание детей дошкольного и младшего школьного возраста в музейном пространстве // Баландин. чтения. 2014. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vospitanie-detey-doshkolnogo-impladshogo-shkolnogo-vozrasta-v-muzeynom-prostranstve> (дата обращения: 12.05.2018).

УДК 069.14:94(470.62)+316.7

Т. О. Санникова

КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЯ ИСТОРИИ (на примере города-курорта Сочи)

Аннотация. В статье представлены отдельные аспекты деятельности Музея истории города-курорта Сочи в контексте культурной памяти. Музей истории несет на себе с одной стороны нагрузку официальной идеологии, с другой – особенно сегодня, стремится к отражению культуры повседневности и взаимодействию именно на этой основе с аудиторией.

Ключевые слова: культурная память, Музей истории города-курорта Сочи.

Sannikova T. O.

CULTURAL MEMORY AND ACTIVITY OF THE MUSEUM OF HISTORY (ON THE EXAMPLE RESORT CITIES SOCHI)

Abstract. The article presents certain aspects of the activities of the Museum of History of the resort city of Sochi in the context of cultural memory. On the one hand, the history museum bears the burden of official ideology, on the other hand, especially today it seeks to reflect the culture of everyday life and to interact on this basis with the audience.

Keywords: cultural memory, museum of the history of the resort city of Sochi.

Музей истории как никто другой является местом памяти. Оттого насколько богатыми и полными будут его коллекции, зависит возможность последующих обращений к тем или иным историческим событиям, людям, артефактам прошлого.

Организация экспозиции, выставок и музейные мероприятия, так или иначе, актуализируют определенные моменты в истории города и государства. Даже от того, как представлены экспонаты в выставочном и экспозиционном пространстве, зависит, пройдет ли человек мимо или что-то заинтересует его, без учета, конечно, индивидуальных особенностей, интересов и потребностей каждого человека.

Мир музея схож с театральным пространством, только вот разворачивать историческое действие (поскольку мы говорим о музее истории) приходится человеку силой своего воображения. Музей, как и театр – это труд души, ума. Он должен давать пищу для размышлений. Ведь особенно для музеев, посвященных истории того или иного поселения, которые в советского время назывались краеведческими, применимо представление о котором писал еще в 1969 г. А. З. Крейн: «Очень распространен взгляд на музеи как учебные учреждения, главная цель которых – организовать учебный процесс. Мы же считаем, что природа музея как массового учреждения иная: они создаются для удовлетворения духовных запросов людей во время их досуга, а не как придатки учебных заведений. И хотя музеи <...> несомненно служат образованию людей, – в музеи идут не как на урок, на лекцию, а как в театр, в концертный зал. И, как театр, музей должен обладать своим волшебством» [1, с. 26].

В историческом музее значительная роль отведена и научному сотруднику, экскурсоводу. От его умения рассказывать зависит сила «оживления» экспонатов и сопричастность к людям, событиям прошлого. Если посетитель музея не переживает удивления, радости, печали, когда перед ним разворачиваются «баталии» или мирное течение повседневности, значит посещение музея можно считать несостоявшимся.

При отсутствии коммуникации через тексты культуры, культурная память не срабатывает. Безусловно, должна быть и готовность самого посетителя, его устремленность к тому, что он идет в музей не в силу обязанности (например, школьной экскурсии), а в силу интереса. В музее истории – это встреча с прошлым, которое разворачивается здесь и сейчас, становясь актуальной культурой. По большому счету, для культуры всегда только и есть настоящее. Если мы не обращаем свои взоры в историю из сегодня, для нас нет этой истории. А если нам важен данный момент, значит, прошлое становится нашими корнями, из него прорастает современность.

Отчего такое желание потрогать экспонаты, от желания в прямом смысле соприкоснуться с историей. Поэтому современный музей стремится к интерактивности, он не может отгородиться стеклянными витринами и почивать на лаврах хранителя истории.

Ученики начальной школы воодушевленно становятся юными археологами после знакомства с экспозицией Музея истории города-курорта Сочи, где представлены археологические находки периода первобытности, античности и средневековья. На мероприятии «Путешествие в древний мир Сочи. Юный археолог» они проводят «раскопки» в квадрате интерактивного археологического раскопа с артефактами, а затем зарисовывают и атрибутируют предметы. В ходе занятия научный сотрудник музея дает общее представление о работе археолога и тех находках, которые могут встретиться на территории нашего города, важности их сохранения.

На мероприятии «Секреты старинных вещей» школьники знакомятся с предметами быта переселенцев рубежа XIX–XX вв. Для многих счастьем становится возможность подержать в руках старинный бытовой предмет, а если предоставляется возможность попробовать его в бытовой ситуации, например погладить белье с помощью валька и рубеля, то такой опыт «переживания» служит ярким эмоциональным событием.

Некоторые педагоги города работают с Музеем истории Сочи в рамках абонементов, который дает возможность всестороннего охвата музейных коллекций в течение года. Определенная дозированность встречи с музеем тоже важна, чтобы каждый раз ребенок уходил из музея с желанием прийти еще. Отрадно видеть и родителей, которые приходят в музей неоднократно, предоставляя своим детям поэтапное освоение 14 залов постоянной экспозиции Музея истории города-курорта Сочи.

Мероприятия также дают возможность увидеть часть экспозиции в новом ракурсе, узнать дополнительную информацию или другой взгляд на привычный событийный ряд.

Часто отправной точкой музейных мероприятий служат выставки. Помимо постоянной экспозиции, выставки – один из путей привлечения внимания к экспонатам, кото-

рые находятся в фондах музея. В главном здании Музея истории города-курорта Сочи в Выставочном зале проводятся более масштабные проекты, а в фойе небольшие выставки ориентируются на событийный календарь нашего города и государства. Традиционно интерес посетителей вызывают страницы Великой Отечественной войны и освоения космоса, выставки, связанные с наступлением Нового года.

Таким образом, постоянная экспозиция, выставки, мероприятия позволяют посетителю Музея истории города-курорта Сочи, с одной стороны, выстроить пространственно-временное положение Сочи в контексте отечественной истории, с другой – в этом пространственно-временном континууме определить себя. Прожить эпохи вместе с экспонатами, и найти укорененность своего прошлого в них («такой самовар был у моей бабушки», «о таком инструменте мне рассказывал прадед», «такие игрушки я помню в своем детстве»). Культурная память позволяет нам быть людьми в полном смысле этого слова.

Литература

1. Крейн А. З. Рождение музея. М. : Сов. Россия, 1969. 208 с.

УДК 77.03+77.04+069:316.7

О. Б. Фоминых

ФОТОГРАФИЯ КАК ФОРМА КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Аннотация: В статье рассматривается фотография как одна из форм культурной памяти. Фотография позволяет сохранить различные события повседневной, исторической и культурной жизни, восстановить утраченное прошлое. Фотография активно используется в современном музейном пространстве, позволяет сохранить культурную память.

Ключевые слова: фотография, культурная память, музей, музейное пространство.

Fominyh O. B.

PHOTOGRAPHY AS A FORM OF CULTURAL MEMORY IN CONTEMPORARY MUSEUM SPACE

Abstract: The article presents photography as a form of cultural memory. Photography makes possible to save different moment of everyday, historical and cultural life, to restore lost past. Photography is wildly used in contemporary museum space to make possible saving cultural memory.

Key words: photography, cultural memory, museum, museum space.

Фотография как феномен культуры существует немногим более полутора столетий. За это время она стала неотъемлемой частью повседневности. Сегодня масштаб распространения фотографии, связанный с совершенствованием техники, поистине безграничен. Новый технический способ получения изображения, открытый в 1839 г., позволял получать документально точные изображения объектов съемки, повторявшие их во всех деталях и подробностях. Фотография заняла прочное место и в духовной культуре современного человека, нашла применение в искусстве, науке и технике, в сфере прикладных форм, используется в рекламе, дизайне, многих других отраслях. В виде «бытовой фотографии» она дошла до каждого человека, сопровождает его от детских лет до глубокой старости, складываясь в своеобразный дневник, фотолетопись человеческой жизни.

Еще в начале XX в. А. В. Луначарский отмечал, что «фотографический аппарат стал спутником огромного количества людей, делая свежими воспоминания о любом путешествии, о любых событиях собственной жизни, делая каждого своеобразным художником, приучая собирать интересные объекты, интересные точки зрения и интересные освещения для их фотографического увековечения» [1, с. 56–58]. Он указывал также на такие черты фотографии как потенциальную возможность отражения культурного наследия, ее социально-организующую роль. Н. Ф. Хилько, рассматривая анализ Луначарским фотографии как искусства, выделяет следующие черты фотографии относительно ее функционирования в системе культурного наследия: автономную образность, отслеживание современных событий и фактов, социально-организующую роль фотографии, широту и гибкость

стилистики. Он полагает, что существуют четыре фотографические формы сохранения культурного наследия: две с абсолютно автономным характером и две – с интегрированным. В первую группу форм входят документальные и художественные фотографии, отвечающие задачам сохранения как собственно культурного, так и историко-культурного наследия региона. Материальное наследие больше всего отвечает задачам документального фотонаследия, а нематериальное максимально полно отражается в фотохудожественном наследии. Он формулирует три основных концепции представления памятников культуры в фотографии: 1) «исследовательская фотография», направленная на физическое раскрытие временных пластов, заключенных в фотоснимке; 2) «фотографический музей» – фотография, сохраняющая внешний вид образа в его настоящем и способствующая его трансформации во времени и в пространстве; 3) концепция «ассоциативно-вдумчивого запечатления», позволяющая двигаться по вертикали времени с помощью образов, вскрывая пласты личной и исторической ассоциативной памяти [2, с. 303–307].

Фотография – средство, которое стало памятью человеческой культуры. В каждом из нас от постоянного общения с произведениями фотографии вырабатывается устойчивая психологическая привычка; увиденное на снимках мы воспринимаем как часть нашего собственного жизненного опыта. Иными словами, то, что мы видим сфотографированным, воспринимается нами почти как увиденное своими глазами. Это обстоятельство позволяет современному человеку обладать огромной суммой впечатлений, будто он свои дни провел в постоянных путешествиях и прожил сотню жизней [3].

Культурная память представляет собой особую символическую форму передачи и актуализации культурных смыслов. Еще советские психологи Л. С. Выготский и А. Р. Лурия, работая над социальной концепцией памяти, выделяли термин «культурная память» [4, с. 419]. Ю. М. Лотман считал, что память культуры не только едина, но и внутренне разнообразна <...> и смыслы в памяти культуры не «хранятся», а растут. Культурная память является не просто хранилищем информации, а некой сложной и постоянно меняющейся и развивающейся субстанцией. С точки зрения семиотики, культура представляет собой коллективный интеллект и коллективную память, т. е. надиндивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений и выработки новых. Пространство культуры может быть определено как пространство некоторой общей памяти [5, с. 200–202]. Позже теорию культурной памяти разрабатывает Я. Ассманн, рассматривая ее как часть социальной памяти. Он полагает, что культурная память представляет собой непрерывный процесс, в котором всякая культура, всякое общество или общественная группа формирует и стабилизирует свою идентичность посредством реконструкции собственного прошлого. Это символическая форма передачи и актуализации культурных смыслов, выходящая за рамки опыта отдельных людей или групп, сохраняемая традицией. Она выражается в мемориальных знаках разного рода – в памятных местах, датах, церемониях, в письменных, изобразительных и монументальных памятниках. Культурную память можно, следовательно, понимать как форму трансляции и актуализации культурных смыслов [6, с. 19–20].

Культурная память человека может быть представлена как «воплощенная память». Культурная память может храниться в различных объектах, в том числе и в фотографиях. Эти объекты могут относиться либо к давнему прошлому или отдаленному (экзотическому) месту, становятся подтверждением нашего опыта и знаком событий. Фотографии имеют особые отношения с памятью. Процесс фотографирования может подчеркивать важность воспоминания как индивидуального, так и коллективного. Фотографии могут не только стимулировать или помогать вспоминать, но они могут служить напоминанием склонности забывать.

В современном музейном пространстве фотография как форма культурной памяти занимает свое определенное место. Экспонируемые фотографии можно условно причислить к нескольким категориям: художественная фотография (или фотография, подаваемая как художественная), историческая, документальная, современные фотографии дикой природы, современный репортаж. При этом можно выделить несколько основополагающих тенденций:

1. Музейная практика экспонирования фотографии – это главным образом практика художественных музеев. Музеи фотографии придерживаются в работе с фотографией парадигмы «художественного музея».

2. Приоритет при отборе материалов для экспонирования стоит за снимками, более совершенными в техническом или художественном смысле, либо интересными с точки зрения фактов, запечатленных на них.

3. Фотографии подаются чаще всего в контексте искусствоведческого дискурса.

4. При этом зачастую за пределами сферы музейного интереса остаются массовая, бытовая фотография. В тех случаях, когда такая фотография попадает в музей, она опять же отбирается по принципу эстетических качеств изображения, либо исторической значимости изображения [7].

Литература

1. Луначарский А. В. Фотография и искусство // Фотограф. 1926. № 1–2. С. 56–58.
2. Хилько Н. Ф. Фотографические формы сохранения культурного наследия в городской среде Омска // Культура городского пространства: власть, бизнес и гражданское общество в сохранении и приумножении культурных традиций России : материалы Всерос. науч.-практ. конф. Омск, 2013. С. 303–307.
3. Вартаков А. С. Место фотографии в культуре // Сов. фото. 1986. № 10. URL: <http://agrofinngroup.ru/graf14/088.html> (дата обращения: 08.04.2019).
4. Психология памяти / под ред. Ю. Б. Гипперейтер и В. Я. Романова. М. : ЧеРо, 1998. 816 с.
5. Лотман Ю. М. Избранные статьи. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин : Александра, 1992. 480 с.
6. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М. : Языки славян. культуры, 2004. 365 с.
7. Гурьева М. М. Что такое музей фотографии? URL: <https://www.photographer.ru/cult/theory/6550.htm> (дата обращения: 10.04.2019).

УДК 069.5+069.6+001.32(470)

А. М. Чеботарев, Е. Е. Романова

ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ ОРГАНИЗАЦИИ ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ МУЗЕЯ В РОССИИ

Аннотация. Статья посвящена анализу опыта организации объемно-пространственной структуры первого российского музея – Кунсткамеры.

Ключевые слова: объемно-пространственная структура, музей, экспозиция, Академия наук.

Chebotarev A. M. , Romanova E. E.

THE FIRST EXPERIENCES OF THE ORGANIZATION OF THE SPACE-SPACE STRUCTURE OF THE MUSEUM IN RUSSIA

Annotation. The article is devoted to the analysis of the experience of organizing the volume-spatial structure of the first Russian museum - Kunstkamera.

Keywords: three-dimensional structure, museum, exposition, Academy of Sciences.

В настоящее время дизайнер располагает большими возможностями в выборе приемов и средств по организации объемно-пространственной структуры музея. И хотя сегодня музеи значительно различаются между собой по своей направленности и экспозиционным возможностям, все они должны соответствовать современным требованиям особенно в плане демонстрации своих экспонатов для посетителей всех возрастов и состояния здоровья. Нужно отметить, что, создавая первое здание кунсткамеры, в нем было основательно продумано не только сохранение и изучение находящихся в ней предметов, но и широкая популяризация имеющихся образцов. Первый российский музей значительно отличался от подобного рода хранилищ редкостей и курьезов. Имевшиеся в них экспонаты находились в определенной научно разработанной системе показа. Члены Академии отвечали за размещение экспонатов и способствовали их качественному осмотру. Но справедливости ради необходимо заметить, до постройки специального здания предметы, собранные Петром I, были выставлены в Кикиных палатах. В 1718 году, «вещи, которые привезены из Голландии, надлежащие в Куншт Камору, обретающиеся у господина архиатера доктора Арескина, положить для сохранения в описанном доме Александра Кикина, у реки Невы, с московской стороны, против Канец» [1]. Кикины палаты – здание значительных размеров с двумя этажами, на 2-м этаже имелся большой зал, освещенный 11 окнами, 12 каморок, 2 зальца и сени. На первом этаже было только 11 комнат. В свое время П. Ягужинский выдвинул предложение установить плату за посещение музея, Петр I не позволил этого сделать, и вход в музей был бесплатным. Кроме этого, посетителей привлекали бесплатным угощением напитками: для непьющих – чашка кофе, для пьющих – чарка водки, выдавались «цукерброды». На эти цели из государственной казны выделялось по 400 рублей в год. В кунсткамере

существовали служащие, которые показывали посетителям экспонаты и рассказывали об их происхождении, можно считать, что это были первые экскурсоводы. Сама экспозиция начиналась с демонстрации коллекции голландского анатома Фредерика Рюйша. Препараты были размещены в первой комнате, и здесь же можно было увидеть мелких животных. В расположенных в этом помещении шкафах, хранились гербарии и множество ящиков с бабочками, животными и раковинами. Помимо коллекции Рюйше, в Кунсткамере была выставлена еще одна значительная коллекция редких животных, рыб и насекомых, собранных аптекарем Альбертом Себой. Отличительной особенностью первых экспонатов кунсткамеры были необычные люди – живые экспонаты, которые жили при музее. Так, к примеру, Фома был ростом в 126 см. У него на руках и ногах было по два пальца. Жили при Кунсткамере великан Буржуа, ростом 2 метра 27 см, а также уродцы Яков и Степан.

С созданием Академии наук и строительством специального здания оборудованию Кунсткамеры и подбору экспонатов для демонстрации стало уделяться значительное время. Так, к изготовлению шкафов для размещения экспонатов подходили основательно «разные камение, руды, древние вещи, и художественных штук, которые надобно содержать на разные удобства, разным манером шкафы ибо надлежит анималии содержать другим манером, нежели руды, и руды другим, нежели медали и протчие [2]. Для музея было разработано три типа шкафов, каждый из которых предназначался для экспонирования минералов, раковин, бабочек, второй тип шкафов – для монет и третий – для анатомических и натуральных вещей. Помимо шкафов, были выполнены различные тумбы, полки, шкафчики и другая музейная мебель для хранения экспонатов [1]. Экспозиция этого времени уже четко выстроена на научной основе, так как в ее организации деятельное участие принимали многие члены Академии наук. Новая экспозиция размещалась на нескольких этажах. Экспонаты были классифицированы и разделены на отделы. Все экспонаты имели этикетки и пояснения на латинском языке. Открытие Кунсткамеры в новом здании состоялось 25 ноября 1728 года.

Структура музейной экспозиции к началу 40-х годов XVIII в. состояла из 2 больших зала и нескольких малых комнат; в зале 1-го этажа размещались анатомические коллекции и препараты различных амфибий, рыб, насекомых в 43 шкафах.

Открытая экспозиция не применялась, исключение делалось лишь для очень крупных экземпляров рыб и животных и незначительного количества ящериц. В зале 2-го этажа были выставлены растения, птицы и млекопитающие, разместившиеся в 22 шкафах, расставленных по простенкам. Центр зала занимали чучело слона, скелет зубра и других крупных животных. В Минералогическом кабинете, который размещался в 3 комнатах 1-го этажа, в 17 шкафах. Монеты и медали были расположены в специальных 8 шкафах [1]. Кунсткамеру регулярно посещали иностранцы, у которых она вызывала необычайный интерес. Так 19 августа 1773 года Академию наук посетили ландграфиня и принцессы Гессен-Дармштадтские унсткамеру [3, с. 335]; 23 июня 1777 шведский

король Густав III [3, с. 350]; 24 января 1780 великий князь Вюртембергский с супругой [3, с. 361]. В этом же году 1 июля кунсткамеру осмотрел император Иосиф II [3, с. 363].

Но если иностранные посетители были редкими гостями Кунсткамеры, то жители Петербурга стремились посетить Кунсткамеру обязательно. И если при Петре I необходимы были определенные стимулы для посещения, то к концу XVIII века стали ограничивать настолько, что попасть в нее можно было только по личному распоряжению президента Академии наук. То, что попасть в Кунсткамеру стремилось большое количество народу, показывает пример коррупции караульного солдата, который за деньги пропускал в Кунсткамеру без билетов «впускал желающих в Кунсткамеру (навстречу выходящим), беря с них плату «по две по одной копейке и по денге» и собрал 1 руб. 90 коп., собранные им за вход в Кунсткамеру [3, с. 340–341]. Для организации посещения были напечатаны специальные билеты, которые выдавались в конторе Академии наук. Структура Кунсткамеры предполагала наличие определенного количества посетителей. В специальном извещении публике было объявлено, что Кунсткамера будет открыта 2 раза в неделю (по вторникам и четвергам) с 9 до 11 часов до полудня и с 2 до 6 после него. «Чтобы установить порядок и дать возможность рассмотреть вещи с достойным вниманием», одновременно в Музей будет впускаться по билетам не более 50 человек. Это правило для впуска в Музей сохранилось вплоть до начала XIX в. и неоднократно публиковалось в газете.

В начале XIX приток посетителей был настолько большим, что служащие постоянно жаловались на «всегдашнюю доuku, причиняемую канцелярии любопытствующими видеть Кунсткамеру, настоятельными требованиями для входа билетов». Для ограничения количества посетителей в объявлениях, которые периодически помещались в «Санкт-Петербургских ведомостях» сообщалось о часах работы Кунсткамеры говорилось и о требованиях к посетителям: «ливрейные слуги и чернь совсем не будут впускаться» [4]. В связи с обилием экспонатов в Кунсткамере и с большим притоком посетителей, в 1830-х годах, она была разделена на ряд музеев: зоологический, этнографический, ботанический и минералогический.

Академия наук через газету «Санкт-Петербургские ведомости» сделало официальное уведомление, что в связи с большим количеством «любопытствующих» музеев будет открыт с 4 июля ежедневно целую неделю и впуск в него будет «беспрепятственно без билетов» [5]. К концу века коллекции Кунсткамеры составляли огромное достояние России. О качестве ее экспонатов и их сохранности было широко известно в Западной Европе. Ни один музей мира не мог сравниться с Кунсткамерой, которая привлекала не только иностранцев, но и русских людей увидеть эти редкости и «курьезы».

Выполненная на самом высоком научном уровне того времени объемно-пространственная структура Кунсткамеры показывает, насколько ответственно следует подходить современным дизайнерам при разработке объемно-пространственной структуры музея современного музея, опирается на положительный опыт прошлых лет.

Литература

1. *Станюкович Т. В.* Кунсткамера Петербургской Академии Наук / Т. В. Станюкович, В. Л. Ченакал. М. : АН СССР, 1953. 240 с.
2. *Чеботарев А. М.* Первые опыты организации выставочной экспозиции в России. Челябинск. 55 с.
3. *Летопись Кунсткамеры 1714–1836.* Санкт-Петербург, 2014.
4. Санкт-Петербургские ведомости. 1802. № 54.
5. Санкт-Петербургские ведомости от 1 июля 1803. Прибавления.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Андреева Юлия Александровна – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Архенес Герреро Хименес – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Астахов Олег Юрьевич – доктор культурологии, профессор Кемеровского государственного института культуры и искусств.

Баленко Татьяна Владимировна – студентка кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Белова Людмила Ивановна – магистрант исторического факультета Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета (Челябинск).

Белтран Хименес Карен Диана – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Бердюгина Екатерина Борисовна – студентка кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Березина Анна Валерьевна – старший преподаватель кафедры философии УГЛТУ (Екатеринбург).

Бобрихин Андрей Анатольевич – заведующий отделом наивного искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств, кандидат философских наук (Екатеринбург).

Будрина Людмила Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Быстрова Татьяна Юрьевна – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии и дизайна Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Веселкова Екатерина Александровна – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Вдовина Татьяна Юрьевна – доцент кафедры актуальных культурных практик ЕАСИ (Екатеринбург).

Вильянуэва Эрика Лилиана – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Воробьева Мария Владимировна – кандидат культурологии, доцент кафедры истории и философии института менеджмента и информационных технологий УрГЭУ (Екатеринбург).

Галеева Тамара Александровна – зав. кафедрой истории искусств и музееведения Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б.Н. Ельцина, кандидат искусствоведения, доцент (Екатеринбург).

Говорухина Анна Александровна – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Головнев Иван Андреевич – кандидат исторических наук, научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН.

Головнева Елена Валентиновна – доктор философских наук, доцент кафедры культурологии и дизайна Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Горнец Валентина Алексеевна – магистрант кафедры культурологии и дизайна Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Горобец Леонид Александрович – кандидат культурологии, ФБУН «Екатеринбургский медицинский-научный центр профилактики и охраны здоровья рабочих промпредприятий» (Екатеринбург).

Гранин Денис Владимирович – аспирант кафедры философии института экономики и управления ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г. И. Носова» (Магитогорск).

Гудова Маргарита Юрьевна – доктор культурологии, профессор кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Гудова Юлия Валерьевна – ассистент кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Гурина Виталия Станиславовна – студентка кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Гюлмамедова Эльмира Парвиз кызы – студентка кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Данилова Анна Николаевна – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Девятова Ольга Леонидовна – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Добрейцина Лидия Евгеньевна – кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Долгошеина Александра Александровна – студентка кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Дроздова Алла Валерьевна – проректор по научной работе Екатеринбургского гуманитарного университета, доктор культурологии, доцент (Екатеринбург).

Дудина Марина Михайловна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры кафедре актуальных культурных практик ЕАСИ (Екатеринбург).

Жилина Вера Анатольевна – зав. кафедрой философии Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова, доктор философских наук, доцент (Магнитогорск).

Жилина Елизавета Алексеевна – студентка кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Зайцев Павел Леонидович – декан факультета теологии, философии и мировых культур ОмГУ им. Ф. М. Достоевского, доктор философских наук, профессор (Омск).

Зайцева Ирина Александровна – кандидат культурологии, доцент Самарского государственного института культуры (Самара).

Золотарева Лариса Романовна – кандидат педагогических наук, профессор Карагандинского государственного университета им. Е. А. Букетова, Академик АПН (Казахстан).

Зубанова Людмила Борисовна – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и социологии, директор Уральского института культурной политики и проектного менеджмента ЧГИК (Челябинск).

Иванова Виктория Сергеевна – студентка кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Иванова Мария Викторовна – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Казакова Елена Александровна – старший преподаватель кафедры гуманитарных и социально-экономических наук филиала РГППУ (Нижний Тагил).

Казакова Светлана Викторовна – кандидат педагогических наук, доцент УрГПУ (Екатеринбург).

Калюжная Екатерина Геннадьевна – старший преподаватель кафедры управления в сфере физической культуры и спорта УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Каменская Екатерина Владимировна – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории России Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Капкан Мария Владимировна – кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Кардапольцева Валентина Николаевна – зав. кафедрой худож. проектирования и теории творчества, доктор культурологии, профессор УрГГУ (Екатеринбург).

Кемера Татаьяна Александровна – кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Кережи Агнеш – доктор антропологии, профессор, главный музейвед Музея этнографии г. Будапешта (Венгрия).

Кизюн Екатерина Витальевна – студентка кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Кириллов Анатолий Дмитриевич – директор Центра истории Свердловской области, доктор исторических наук, профессор УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Кириллова Наталья Борисовна – заведующий кафедрой культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б.Н. Ельцина, доктор культурологии, профессор (Екатеринбург).

Клёнов Евгений Константинович – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Клинова Марина Александровна – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и философии УрГЭУ (Екатеринбург).

Коршунова Анастасия Владимировна – магистрант кафедры теории и истории культуры Самарского государственного института культуры (Самара).

Корючкина Полина Сергеевна – аспирант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Ладыгина Татьяна Анатольевна – специалист по обеспечению сохранности объектов культурного наследия МБУ «Красноуфимский краеведческий музей» (Красноуфимск).

Лаптева Влада Игоревна – студентка кафедры истории искусств и музееведения Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Лихачева Лилия Сергеевна – доктор социологических наук, профессор кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Лисовец Ирина Митрофановна – кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Лю Ян – аспирант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Ляпустина Полина Александровна – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Малышева Мария Сергеевна – магистрант кафедры культурологии и дизайна Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Мандрыгина Наталья Сергеевна – магистрант кафедры теологии и мировых культур ОмГУ им. Ф.М. Достоевского (Омск).

Маукин Всеволод Романович – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Медведев Вячеслав Альбертович – кандидат философских наук, доцент Гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Мезенова Светлана Петровна – магистрант кафедры интегрированных маркетинговых коммуникаций и брендинга Института государственного управления и предпринимательства УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Мережников Андрей Николаевич – старший преподаватель кафедры художественного проектирования и теории творчества УрГГУ (Екатеринбург).

Михаревич Юлия Викторовна – студент кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Мурзина Ирина Яковлевна – доктор культурологии, профессор Института образовательных стратегий (Екатеринбург).

Мясникова Марина Александровна – доктор филологических наук, доцент кафедры периодической печати и сетевых изданий Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Некрасов Станислав Николаевич – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии и дизайна Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Немченко Лилия Михайловна – кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Нимакова Наталья Олеговна – студент кафедры истории искусств и музееведения Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Оводова Светлана Николаевна – кандидат философских наук, доцент кафедры теологии и мировых культур ОмГУ им. Ф.М. Достоевского (Омск).

Пичуева Александра Анатольевна – аспирантка кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Платонова Полина Ростиславовна – студентка кафедры истории искусств и музееведения Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Попкова Галина Олеговна – студентка кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Почтарева Елена Юрьевна – старший преподаватель кафедры психолого-педагогического образования Академии профессионального образования

Рабинович Евгений Ильич – кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Рабинович Валерий Самуилович – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Рожкова Полина Алексеевна – аспирантка кафедры русского языка, общего языкознания и речевой коммуникации Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Романова Лариса Владимировна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории музыки УрГК им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург).

Санникова Татьяна Олеговна – кандидат исторических наук, доцент кафедры теории и практики дизайна СИМБиП (Сочи).

Седова Лидия Дмитриевна – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Симбирцева Наталья Алексеевна – доктор культурологии, доцент кафедры художественного образования УрГПУ (Екатеринбург).

Синецкий Сергей Борисович – проректор по научно-исследовательской и инновационной работе ЧГИК, доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и социологии (Челябинск).

Смоленцев Кирилл Николаевич – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Степанцов Александр Иванович – кандидат культурологии, профессор кафедры культурологии и психолого-педагогических дисциплин «Белорусского государственного института культуры и искусств» (Минск).

Султанов Михаил Сергеевич – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Сумин Лев Георгиевич – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Сунь Янань – аспирант кафедры лингвистика Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Суханина Наталья Игоревна – студентка кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Тао Мэнтин – аспирантка кафедры культурологии и дизайна Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Темлякова Алина Сергеевна – аспирант кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Тетушкин Дмитрий Никитович – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Токарская Людмила Валерьевна – кандидат психологических наук, доцент кафедры общей педагогики и психологии Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Фоминых Ольга Борисовна – старший преподаватель кафедры культурологии Курганского государственного университета (Курган).

Чаплюк Тимофей Анатольевич – студент кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Чеботарев Анатолий Михайлович – доктор исторических наук, профессор кафедры дизайна ЧГИК (Челябинск).

Чевардин Алексей Валерьевич – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и экономической теории УЛГТУ (Екатеринбург).

Шеломенцева Полина Денисовна – студент кафедры истории искусств и музееведения Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Шиленко Ольга Рафильевна – старший преподаватель кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Шумихина Людмила Аркадьевна – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Эйнгорн Нона Константиновна - кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Юркова Екатерина Валерьевна – магистрант кафедры культурологии и СКД Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Яхно Ольга Николаевна – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института истории и археологии УрО РАН (Екатеринбург).

Электронное научное издание

Человек в мире культуры: проблемы науки и образования

XIV Колосницынские чтения

Материалы Международной научной конференции

26–27 апреля 2019 г.
Екатеринбург

Ответственный редактор Н. Б. Кириллова
Редактор, корректор Е. Е. Крамаревская
Верстка А. Ю. Матвеев

Подписано 10.07.2017.
Электронное издание 3,6 Мб.

Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург-83, ул. Тургенева, 4

Тел.: +7 (343) 350-56-64, 358-93-22
Факс: +7 (343) 358-93-06
E-mail: press-urfu@mail.ru
<http://print.urfu.ru>

